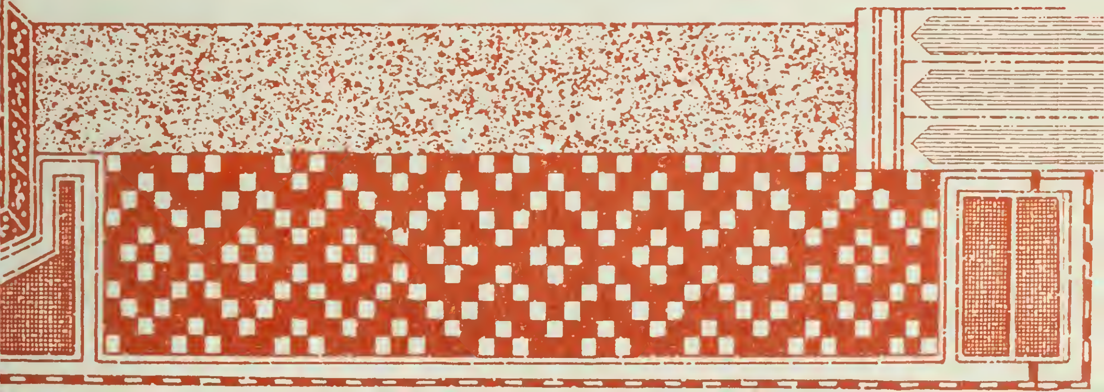
SPECIAL DOUBLE ISSUE

GSA Copy

MESTER

TENTH ANNIVERSARY

VOLUME X 1981 NOS. 1&2



MESTER

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN X 1981 NUMEROS 1 y 2

ÍNDICE

La redacción de MESTER da fe de su agradecimiento al Decano (Vice-Chancellor Schaefer), al Centro de Investigaciones de Estudios Chicanos y a la Asociación de los Estudiantes Graduados (GSA), la Universidad de California, Los Angeles, que hicieron posible la publicación de este volumen.

Mester se publica dos veces al año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin franqueo. Toda colaboración debe seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California
Los Angeles, California 90024

Condiciones de venta y suscripción:

Suscripción anual	US $ 8
Instituciones	US $12
Suscripción de estudiante	US $ 5
Número suelto (Instituciones)	US $ 6
Número suelto (individuo)	US $ 4

DOBLE HOMENAJE

A Calderón de la Barca, gran arquitecto de la poesía, en el tercer centenario de su muerte; y a Jorge Guillén, gran poeta de nuestro tiempo, en el ochenta y ocho aniversario de su nacimiento

A Calderón

Ella es tierra y él es nube
Tierra y nube

Ella es raíz y él es rayo
Raíz y rayo

Ella es savia y él es humo
Savia y humo

Y el Dos es siempre Uno

El es viento y ella es árbol
Viento y árbol

Ella es flecha y él es arco
Flecha y arco

El es torre y ella es cueva
Torre y cueva

Y el Dos es siempre Uno

Tierra, raíz, savia
Nube, rayo, humo:
Palma y puño

Viento, flecha, torre
Arbol, arco, cueva:
Aire y piedra

Y el Dos es siempre Uno

A Jorge Guillén

De habere door, que sexa choiva
Prata en fíos pra calmar a pena
Verdes soutos en soños de alborada
No meu cor

De habere pracer, que sexa nube
Espello con imaxe nun sospiro
Brancos rizos en praias de ledicia
No teu cor

De haber amor, que sexa pedra
Seixo en pé no fondo do mare
Roxo sangue en campos de lume
No meu cor

De habere morte, que sexa vida
Canto mudo de alcendidos beizos
Ouro mollado en montes de auga
No teu cor

José Rubia Barcia
University of Los Angeles,
Los Angeles, California

The Presence of Luis de Camões in Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*

In memoriam Raimundo Lida 1908–1979

One of Baltasar Gracián's strengths as a critic and theorist is the breadth of his literary background. Not content merely to appreciate from a distance traditions other than his own, he has mastered their respective classics, citing in *Agudeza y arte de ingenio* a variety of passages from them—in the original languages—in order to illustrate and support his own theories. In the true spirit of the European Baroque, he crosses cultural and linguistic barriers, rather than erecting them, and thus demonstrates that poetic *agudeza* and *ingenio* are by no means the exclusive property of any one geographical, ethnic, or linguistic group.

By asserting Garcián's cosmopolitan outlook on literature, I do not deny his nationalistic spirit or pride in his own people's belletristic heritage. He is, in fact, quite convinced of the relative superiority of Spanish literature to other national traditions. For instance, in advising the reader concerning the examples he intends to cite in the *Agudeza* he writes: "Si frecuento los españoles es porque la agudeza prevalece en ellos."[1] But to give credit where credit is due, he also lists the strengths of various other cultures: ". . . la erudición en los franceses, la elocuencia en los italianos y la invención en los griegos" (I, 46). Far from being merely a "localista," bound up in a narrow and rather chauvinistic "preocupación española," as E. Correa Calderón claims,[2] Gracián makes a sincere and often highly successful effort to understand and explicate "the substance of Spanish as well as European literary creation."[3] For him, as Ernst Robert Curtius alludes, literature is *Weltliteratur*.[4]

Of the vernacular, non-Spanish poets Gracián quotes in the *Agudeza*, two national groups predominate, the Italians and the Portuguese. A fair amount of criticism has been devoted to the former group, but relatively little has been written concerning the Portuguese presence in Gracián's treatise.[5] Francisco Sá de Miranda,[6] Diego Lopes de Andrade, Jorge de Montemayor, and Luís de Camões all play a role in the *Agudeza*, though the latter poet, the subject of this brief essay, is by far the most ubiquitous. Gracián cites Camões far more frequently than he does any of the others and apparently considers him the best artist and most typically Portuguese of the four. In the introductory section addressed

"Al Lector," he places "el afectuoso Camões"[7] on par with "el valiente Tasso" and "el culto Góngora," naming each as the preeminent representative of the poet's writing in his respective language (I, 45–46).

Indeed, some years after the *Agudeza* was in its final form, Gracián, with a typical flair for word-play, would affirm in *El criticón* that he loved Camões. Through a persona he says: "Bástale . . . ser plectro portugués, tiernamente regalado, que él mismo se está diciendo: 'El que amo es.'"[8] As Dámaso Alonso comments: "El chiste no es muy bueno, pero es muy revelador: la Poesía, que ha formado algunas censuras a poetas como Góngora, Ariosto, Lope de Vega, Petrarca, tiene como su amado o preferido a 'Camoes', y la expresión de su amor es el mismo nombre del poeta."[9] Thus, it is easy to contradict Américo Castro's sweeping statement that Gracián "ayuna de amores" and that "nunca es la emoción tema esencial para su obra."[10] Obviously the Jesuit scholar has a taste for "poesía melada" (as Correa Calderón calls Camões' verse),[11] since he regularly breaks his supposed fast—without ever breaking his priestly vows—on the "afectuoso" poet and his lovely lyrics.

Yet it may not always have been Camões that Gracián loved. That is, much of the Spanish verse attributed to him in the *Agudeza*, the Portuguese may not have written. For example, in Discurso I Gracián quotes a sonnet, a "gran pensamiento . . . que, por serlo tanto, se creyó del Camões" (I, 50). This sort of thinking has abetted, if not actually caused, one of the major problems in Camões scholarship. In the years after the poet's death, various editors ascribed to him virtually all good verse of doubtful authorship. Often this would mean raiding another poet's work. If a poem even "sounded like" Camões, the editors and critics would make it his.[12]

Naturally, attempts to extricate a reliable canon from the tangle of such unscrupulous scholarship have precipitated a running debate over the authenticity of various poems, a debate that in several cases is not likely to be resolved at any time in the foreseeable future. It is not my purpose here to enter into this sort of eternal polemic, since, as Jorge de Sena observes, Gracián clearly "não está enteressado em questões de autoria."[13] Surely the Spanish scholar would have had nothing to do with editorial piracy had he been aware that it was going on. But he is, after all, far more concerned with finding beautiful poems to illustrate his critical concepts, than with ferreting out and indisputably demonstrating their sources. Thus, Camões presence in the *Agudeza* is, at least to some degree, the reflection of a literary mirage.[14] This present study shall have to deal not so much with Camões' himself or even with his authenticated poetic corpus, but rather with Gracián's image of the man and his works.

The sonnet, "Horas breves de mi contentamiento," quoted in its entirety at the end of Discurso I, though probably not written by the "real-life" Camões,[15] nonetheless belongs to the "Camoes" Gracián depicts in his dissertation. That the critic should without any sincere

skepticism ascribe this famous poem, the capstone of his introductory "Panegírico" on the art of *agudeza*, to Camões is a high tribute to him. Based on the premise that such a "gran pensamiento" naturally belongs to a great thinker, Gracián's panegyric of an art is also a panegyric of an artist.

The ebullient praise of Camões continues in Discurso 4, the discussion of the first order of *conceptos*, those made "por correspondencia y proporción." With his Aristotelian feeling for orderly causes and proportionate effects, Gracián describes the "armonía ingeniosa" that characterizes "Vençome armor, nam o nego." "El imortal Camoes" proportions "los efectos del vano y ciego amor correlativamente" and makes the effect, "el golpe" that the distraught lover suffers, correspond aesthetically and psychologically to its cause, "el amor ciego" (I, 68-69).

Later in this same Discurso, Gracián quotes what is perhaps Camões' most widely-known sonnet (he calls it "rey de los demás"), "Alma minha gentil, que te partiste." He readily recognizes its subtle yet profoundly moving blend of celestial and terrestrial *saudade*. He also notes that "las agradables proporciones conceptuosas, belleza del discurso, hermosura del ingenio," though characteristic of all fourteen lines, are especially concentrated in the last tercet. There, in an apt balance of form and feeling, "el célebre Luis de Camoes" begs his lost lover:

Roga a Deus, que teus annos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a verte,
quam cedo de meus olhos te levou (I, 74).

The influence of Garcilaso de la Vega and of his mentor, Petrarch, on Camões' poem is obvious.[16] The *topos*, as well as certain aspects of the technique are inherited. But as Helmut Hatzfeld's close comparison of "Alma minha gentil" with "In morte di Donna Laura" reveals, an emotional and spontaneous "mezcla realista-fantástica de estilos" has replaced the more intellectual and stylized "pureza estilística ideal" of the patrarchan model.[17] Camões has altered the *dolce stil nuovo* for his own manneristic ends.[18]

It is this Manueline mannerism which particularly appeals to Gracián. Certainly he thinks highly of the "ingenio italiano" (II, 201-202) and the "primer cisne de España" (I, 124), as he calls Petrarch and Garcilaso elsewhere in the *Agudeza*. But he cites Camões more than he does both of them together. As Curtius writes: "Gracián schafft aus dem Stilempfinden seiner Zeit eine neue Theorie" and "kreist um einen idealen Kanon der Meister des *concepto*."[19] Camões, the mannerist poet of the waning Renaissance, fits into this circle with far greater ease than do either of the more "classical" poets of the High Renaissance.

The next reference to Camões comes in Discurso 5, "De la agudeza de improporción y disonancia," and also focuses on the mannerist elements of his work. Gracián quotes "Aquela, que de pura castidade,"

which Sena admits is not one of the poet's "sonetos . . . intensamente dramáticos ou doridos," though certainly "não era disso que Gracián está teorizando e exemplificando."[20] Instead of the poem's dramatic or emotional aspects, he concentrates on its rhetoric, which was always a popular topic among critics of a baroque or mannerist persuasion.

The sonnet, with its strictly formulated and balanced pattern of argument, comes near to being a debate. "Dicen entre sí contrariedad los elementos de la disproporción"; the various elements of the poem seem to contend one with another, though in a carefully arranged scheme. The jarring incongruity of Lucrecia's "pura castidade" and the "cruel vingança" she inflicts on herself (and not on her assailant), as well as the stark contrast between the "morte breve" her mortal body suffers and the "larga vida" her memory achieves, are juxtaposed for the maximum rhetorical effect (I, 83). The several "contraries," however disparate, together form a pleasing and intelligible whole, a *discordia concors* in the best tradition of mannerist style.

Another woman figures prominently in the next of Camões' sonnets that Gracián quotes. In Discurso 6, entitled "De la agudeza por ponderación misteriosa," he explains how the poet is able to make "¿Cómo ficeste, Pórcia, tal ferida?" intellectually, as well as aesthetically stimulating to the reader. By posing a series of unanswered (and perhaps unanswerable) questions, "el conceptuoso Camoes" deepens the mystery surrounding the noble lady's death. "Ponderando las circunstancias dél dándole una y otra salida," he stirs the reader's *ingenio* to action, forcing him to play the detective. Clearly an effort corresponding at least in kind to the poet's own "aumento de sutileza" is necessary if one is to read this "digno soneto" as it should be read (I, 96).

Camões is not mentioned again until Discurso 22, "De las ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas por exageración," where Gracián lauds him for the skillful hyperbole in "Sete annos de pastor Jacob servia." He feels that the poet can effectively sound the depths of his lyrical feeling only through rhetorical "exageración," writing: "Así como el ingenio en los grandes objectos no se satisface, sino con un relevante encarecimiento, así en la voluntad suele ser tanta la intensión del afecto que no se satisface con menos que una exagerada ponderación." The grander the passion, the grander the rhetorical distortion, for only by hyperbole can a noble *ingenio* represent the grand dimensions of his ardour (I, 220–221).

Since Camões is so "extremado en estos encarecimientos," Gracián quotes another of his amorous "exageraciones," the first stanza of the first Canção. Of this inclusion Sena writes: "O facto de Gracián apenas escolher uma canção para os seus exemplos . . . de agudeza e de engenho, quando dá tanto lugar aos sonetos, desmente as acusações de excessivo abstraccionismo conceptista, que em geral estão latentes no menosprezo tácito da crítica pelos géneros líricos maiores."[21] Indeed, the Portuguese poet is an undeniable exception to José María de Cossío's

statement that "los grandes líricos del siglo XVI no movieron excesivamente su entusiasmo."[22] "El que amo es" always enthuses Gracián. And one can be sure that the lyric's supposed "excessivo abstraccionismo conceptista" would particularly appeal to a scholar engaged in the compilation of "ein idealer Kanon der Meister des *concepto*."

Shortly after his discussion of hyperbole, Gracián treats another of the poet's rhetorical flourishes, paradox. In Discurso 24 he explains that "suele concluir y perfeccionar el grave y sutil Camões sus sonetos" with an "encarecimiento paradojo." Then to illustrate his point Gracián quotes these ingeniously twisting tercets from "Quem vê, senhora, claro e manifesto":

> Assim que a vida, e alma, e esperança,
> E tudo cuanto tenho, tudo, é vosso,
> E o proveito disso eu só o levo;
>
> Porque é tamanha benaventurança,
> O darvos quanto tenho, et cuanto posso,
> Que quanto mais vos paga, mais vos debo (I, 241).

Such a paradoxical "sutileza"—as "dificultosa" as it is "primorosa" (I, 241)—could easily become awkward in the hands of less-talented poets, but in Camões' it is natural and unforced.

But one may rightly wonder whether Gracián in his zeal for *lo barroco* might not on occasion force Camões' works into a critical framework that is not entirely natural for them. That is, the Spanish scholar may well depict his subject as more baroque—more rhetorical, more hyperbolic, more paradoxical, and especially more *conceptista*—than he really is.[23] As Corres Calderón notes, Gracián tends to see "la poesía anterior o contemporánea a través del cristal parcialísimo de su temperamento, de su segunda naturaleza, de su firmísima afición conceptista."[24] He may therefore somewhat overemphasize Camões' incipient mannerism, his budding tendency towards distortion and exaggeration for rhetorical effect that became so popular in the seventeenth century.

The quotes from the poet's various works are not wrenched wildly out of context (as far as "context" can be ascertained in Camões), so an accusation of overt "proof-texting" is not warranted. Still, Gracián's "inconfundible personalidad"[25] shows through the examples he chooses. The *Agudeza* is, in fact, not only a record of its author's tastes, but also is a chronicle of his search for ideological and technical forebears for himself and his literary epoch. The Baroque was an inherently insecure age, and Gracián seems to view Camões not only as a source of exemplary *conceptos*, but also as an actual precedent for *conceptismo*.

The critic therefore looks to the poet for support of his theory of "la agudeza crítica y maliciosa" (Discurso 26), quoting another of his "noncanonical" Castilian verses:

Ruégoos, que me digáis
Las oraciones que rezastes,
Si son por los que matastes,
Si por vos, que así matáis;
Si son por vos, son perdidas,
Que ¿cuál será la oración,
Que sea satisfación,
Señora, de tantas vidas?
Si decís, que encomendando
Los que matastes estáis,
Si rezáis, ¿por qué matáis?
¿Para qué matáis rezando?[26]

The poet cleverly "malicia a dos vertientes, equivocando la intención, y dóblase entonces la sutileza, porque se fingen dos motivos, ingenioso cada uno" (I, 258). Gracián is clearly pleased that Camões can be as sharp-tongued as he is sharp-witted. In the tradition of later baroque poets like Quevedo and Góngora (quotations from whose works also appear in this Discurso), the Portuguese poet's *agudeza* is a rapier meant for more than mere exhibition.

When he next mentions Camões, Gracián temporarily puts aside questions of rhetoric. In Discurso 35, "De los conceptos por ficción," he quotes "Nun jardin adornado de verdura." As with conceits made "por ponderación misteriosa" (Discurso 6), an appeal is made in this poem to the imagination; "este género de conceptos . . . con la invención y la suspensión entretienen mucho el ingenio" (I, 77), causing the reader willfully to suspend his disbelief and enter the literary web. Indeed, the poet effects a remarkable poiesis and creates a self-sustaining *locus amoenus* that, as Roger Bismut asserts, is in some respects a miniature of the Isle of Venus in Canto 9 of *Os Lusíadas*.27

In Discurso 26 and 37 Gracián focuses on a principal component of Camões' poiesis, his "argumentos conceptuosos." Referring to "Quando da bela vista e doce risa," the critic, again in an Aristotelian frame of mind, claims that "la paridad de un efecto se arguye con correspondencia a otro, y de cualquier circunstancia a otra igual." To prove his point he cites the last tercet of the poem:

Que de tanta estranheça sois ao mundo,
Que não é de estranhar, dama excellente,
Que quem voz fez, fiçese ceo e estrellas (II,84).

Ignoring Camões' rather manneristic manipulation of petrarchan imagery, Gracián instead concerns himself with the passage's internal rationale and balance. Like many of the literary theorists of his day, he was interested in the logic behind literature. Little wonder, then, that the critic expects Camões to be more than just a storyteller who strings his

thoughts onto a narrative thread. His "argumentos" must be more than just subject matter; they must be well-conceived, reasonable "arguments." So Gracián readily appreciates the logician behind the poet—"el sutilísimo Camoes"—and quotes his tercet which because of its coherence and almost formulaic order, resembles very closely a syllogism.

In Discurso 37 Gracián continues his investigation of various other "maneras de argumentos conceptuosos," citing Camões' poetry on three separate occasions. The first verse quoted is a catchy tercet which the poet bases on "la contrariedad . . . grande fundamento de toda sutileza":

Porque poco aprovecha, linda dama,
Que sembrase el amor en vos amores,
Si vuestra condición produce abrojos.[28]

But Gracián is quick to grant that "hay aún su latitud en esta misma contrariedad, y sus grados de oposición, según la mayor o menor distancia; entre los opuestos efectos, a circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso" (II, 89). Clearly, the *conceptista*, to be most effective, must range freely over a subject (or subjects), examining it (or them) from a variety of perspectives in order to detect the changing patterns of their relationships.

Continuing his study of the "maneras" of mannerism, Gracián includes in this Discurso another piece of Castilian verse:

Mi corazón me han robado,
Y Amor, viendo mis enojos,
Me dijo: "Fuete llevado
Por los más hermosos ojos,
Que desque vivo he mirado.
Gracias soberanas tales
Te los tienen en prisión,"
Y si Amor tiene razón,
Señora, por las señales,
Vos tenéis mi corazón.[29]

In "este gran concepto del Camoes," Gracián states, "de las adyacentes [se] saca la ingeniosa consecuencia." This is, "las circunstancias"—the various parts of the *argumento*—when juxtaposed, automatically form a clever conceit (II, 90–91).

In this final reference to Camões in Discurso 37, Gracián, still concerned with the Aristotelian model of paired causes and effects, quotes and analyzes "Apartábase Nise de Montano." He claims that the poet works "de las causas a los efectos," but has also recognized that the converse of this pattern—"el contrario"—is equally reasonable and practical. That is, the artist starts with the effects and traces them to their

respective causes. From either perspective "se toma ingeniosamente el argumento y se forma la primorosa correspondencia" (II, 93).

But not all good *conceptos* need follow such open and easily-recognized styles of discourse. The next mention of Camões comes in Discurso 44, "De las suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas." Like Discursos 6 and 35, this chapter is devoted to conceits that tantalize the reader's imagination as well as his reason. "Reflexión" Gracián defines as "un reparar y volver sobre lo que se va diciendo que arguye sutileza y da ponderación." By "limitación o excepción"—both aspects of this process—the poet refines his argument, making "gustosas correcciones" of his original premises. In the case of this tercet, for example:

> Saetas trae en los ojos, con que tira;
> ¡Oh, pastores!, huid, que a todos mata,
> Si no es a mí, que de matarme vivo

Camões adds "a la excepción una extremada contradición y encarecimiento" (II, 131-132). Mannerism here becomes almost rococo in its nicety.

The final reference to Camões' works is made in the final Discurso (53), where Gracián deals at length with the problems of literary imitation. He praises the poet who "imita . . . no roba, al gran Virgilio, en su *Lusíada*, describiendo la muerte de Inés de Castro. La destreza está en trasfigurar los pensamientos, en transponer los asuntos, que siquiera se le debe el disfraz de la acomodación al segundo, y tal vez el aliño, que hay ingenios gitanos de agudeza" (II, 257).

The term, "gitano," is crucial here. For Carolina Michaëlis de Vasconcellos it is synonymous with "thief"[30]; thus, Gracián cautions his readers that clever imitation is only one step removed from clever thievery. But Camões is no robber or plagiarist. He may originally have borrowed some of his material, but has rearranged and reconstituted it in such a manner as to make it uniquely his own. Though related to Dido, Inés is certainly not her twin sister or clone. Each character has a distinctive personality, as do their respective creators. Virgil's influence on Camões is strong, but not onerous.

The same can be said, in turn, of Camões' influence on Gracián: it is present but never overbearing. The Spanish scholar has ranged like a wandering "ingenio gitano" ("wanderer" is certainly another possible connotation of "gypsy") over the pages of western literature. His style of thought and composition have obviously been molded in the process. But as Klaus Heger affirms, one must recognize both Gracián's great originality as a *litterateur* and his close association with the European literary tradition.[31] In other words, he fashions, as well as is fashioned by the culture of his continent.

Kevin Larsen

NOTES

1. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), I, 46. All further references to this work will be noted in the text by volume and page number.

2. *Baltasar Gracián: Su vida y su obra*, 2nd ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1970), pp. 231–244, esp. p. 232.

3. Virginia Ramos Foster, "A Note on Gracián's *Agudeza y arte de ingenio* and Baroque Esthetics," *Romance Notes* 11:3 (Spring, 1970), 611.

4. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern: A Francke A.G. Verlag, 1948), p. 270.

5. Many students of Gracián deal in passing with the Portuguese influence on his works, but to my knowledge there has been no study devoted specifically to this topic. Arturo del Hoyo mentions in his edition of the *Agudeza* (*Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1960, p. 236) that José María Viqueira was about to publish an article, "Notas portuguesas en Gracián," in *Biblos* (Coimbra). But this paper was never published there, and I have been unable to locate it in print anywhere else.

6. Carolina Michaëlis de Vasconcellos has written a short study of the presence of Sá de Miranda in Gracián's writings, "Gracián e Sá de Miranda," *Revista Crítica de Historia y Literatura* (1897), 212–213.. As far as I have been able to discover, this is the only study in print that deals with the literary relations between Gracián and an individual Portuguese.

7. I duplicate here and in every other quote in which Camões' name is used the spelling that Gracián prefers. He spells it "Camoes" and not "Camões" or "Camoens" in order to make a word play later in *El criticón*.

8. *El criticón*, ed. M. Romera-Navarro (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1939), II, 135.

9. Dámaso Alonso, "La recepción de *Os Lusíadas* en España (1579–1650)," *Boletín de la Real Academia Española* 53:98 (Jan.–Apr., 1973), 52.

10. "Gracián y España," in *Santa Teresa y otros ensayos* (Santander: Historia Nueva, 1929), p. 256.

11. Correa Calderón, p. 167.

12. The story of the problems involved in establishing an accurate corpus of Camões' works is longer than I have space to tell in this brief note. Scholars who deal in depth with this question include: Álvaro da Costa Pimpão, "A lírica Camoniana No Século XVII," *Broteria* (Serie Mensual) 35:1 (July, 1942), 14–27; Hernâni Cidade, *O Lírico*, in *Luís de Camões* (Lisbon: Imprensa Nacional, 1936), I, 67–77; A. Vieira de Lemos and J. Martínez Almoyna, *A Obra Espanhola de Camões* (Oporto: Livraria Pax Editora, 1959), pp. 115–121.

13. *Os Sonetos de Camões e O Soneto Quinhentista Peninsular* (Lisbon: Portugália Editora, 1969), p. 54.

14. Other authors besides Gracián have had this same tendency to make the "real" Camões into a literary character, as it were. Since so little is known of his life and the circumstances under which he composed his poetry, even his "biographers" have often fictionalized or romanticized (though most would never admit it) their subject. Thus, the notion of mirage is a central issue in Camões scholarship.

15. Costa Pimpão (*Rimas, Autos e Cartas*, Barcelos, 1944) and Hernâni Cidade (*Obras Completas*, Lisbon, 1946), among others, reject this sonnet from the Camonian canon. However, Dona Carolina in her article, "Investigações sobre Sonetos e Sonetistas Castelhanos e Portugueses," *Revue Hispanique* 22:62 (June, 1910), 549–558, argues vociferously for its inclusion in the corpus. In his edition of the *Agudeza*, Correa Calderón asserts that the Portuguese original was Camões' and the Gracián includes in his text a Spanish translation of it made by Bartolomé Leonardo de Argensola (I, 46).

16. Critics who have previously discussed the influence of Petrarch on Camões are Harnâni Cidade (*O Lírico*, pp. 124 ff), and Jorge de Sena (*Os Sonetos*, pp. 9, 37, 54 *et passim*). Some critics who have studied the relationship of Garcilaso and Camões are: Vieira de Lemos and Martínez Almoyna, *A Obra Espanhola de Camões*, p. 102; Helmut

Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco* (Madrid: Editorial Gredos, 1964), pp. 208 ff; Jorge de Sena, who, as in the case of Petrarch, mentions Garcilaso periodically throughout *Os Sonetos de Camões.*

17. Hatzfeld, pp. 220 ff. Hernani Cidade also has written a comparison of "Alma minha gentil" and one of Petrarch's sonnets, "Anima bella, da quel nodo sciolta," *O Lírico,* pp. 130–131.

18. Perhaps the best short introduction and survey of Camões' manneristic bent is Sena's article, "Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguêsa dos Séculos XVI e XVII," *Luso-Brazilian Review* 2:2 (Winter, 1965), 29453.

19. Curtius, p. 300.

20. *Uma Canção de Camões* (Lisbon: Portugália Editora, 1966), p. 334.

21. Ibid., p. 334.

22. "Gracián, crítico literario," in *Notas y estudios de crítica literaria, Siglo XVII* (Madrid: Espasa-Calpe, 1939), p. 64.

23. One contemporary critic who insists on placing Camões' lyric poetry well within the Baroque is Harold B. Segal, *The Baroque Poem* (New York: E.P. Dutton, 1974), though this view is still in the minority.

24. Correa Calderón, p. 159.

25. Cossío, p. 59.

26. Among those modern editors who reject this poem from their renderings of Camões' works are Marques Braga (*Poesías castellanas y autos,* Lisbon, 1929) and Hernâni Cidade (*Obras completas*).

27. *La Lyrique de Camões* (Athens: L'Institut Français d'Athènes, 1970), p. 279.

28. Marques Braga, Harnâni Cidade, and Costa Pimpão, among others, omit these lines from their editions.

29. Neither Costa Pimpão nor Hernani Cidade include this poem in Camões' poetical corpus, though it does appear in Marques Braga's *Poesías* as the *glosa* of the *mote,* "Vos teneis mi coraçon." There is, however, one fairly major difference between Gracián's version and Marques Braga's, where "gracias soberanas tales" reads "gracias sobre naturales" (p. 28).

30. Vasconcellos, "Investigações," pp. 512–513.

31. *Baltasar Gracián. Estilo y doctina* (Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico,' 1960), p. 9.

Metaphor and Meaning: Reflections on a Central Episode of the *Guzmán de Alfarache*

The world Guzmán de Alfarache inhabits is best characterized by an image its creator Mateo Alemán used in a wood etching included in all his works illustrating a spider who threads her way toward a snake which appears to be asleep.[1] The emblematic motto is "Ab insidijs non est prudentia" (There is no prudence sufficient to withstand deceit"), suggesting, according to Francisco Rodríguez Marín, that the snake was not really asleep, but vigilant, on guard, without realizing that danger would come from above.[2] That this characterizes Guzmán's world is clear because it is not only referred to directly twice in the novel but provides the key to a central episode in the life of the young rogue Guzmanillo and is repeated a surprising number of times in that episode which will be the focus of this paper. The image is crucial to an understanding of this famous, variously interpreted novel and, as Francisco Maldonado de Guevara and Joseph Silverman recognized, it is a metaphor for the entire work.[3]

The novel follows the autobiographical form established by the *Lazarillo de Tormes* and typical of the picaresque novel. It is the account of how a young boy becomes a rogue and then a galley slave, and is told by the galley slave himself following a religious conversion which has made him see his life as evil and has inspired him to write in order to "make a perfect man" (p. 557) by showing us his evil life that it may serve as a "lesson to undeceive" his readers (p. 101). The episode, central to his life and the lesson we receive, spans both parts of the work and is based on vengeance. It is first important to examine the descriptions of the spider-snake emblem as they appear in the work.

The emblem is first used as the narrator—Guzmán, galley slave—describes young Guzmanillo, a porter in Madrid, already a rogue.[4] An illiterate shoemaker, for whom Guzmanillo has been working, asks the rogue to teach him to write his name so that his patron will be impressed. Guzmanillo, humiliated by his own lowly occupation and angered by the pretentiousness of the shoemaker, bursts into a diatribe on the evils of the world. The narrator then concludes:

> All men steal, all men lie, all men cheat . . . Everything is mixed up, fleeting, confused. You will not find any man with another, we all live in ambush for each other like the cat for the mouse or the spider for the snake, which finding the snake careless, grasps the snake by the neck and holds on, not letting go until it has killed the snake with its poison (p. 279–280).

The elements of this image illustrating the motto that no vigilance is sufficient to withstand deceit are those of a careless predator caught off guard and attacked by another predator from an unexpected direction. These elements will be present in one form or another each time the image is suggested.

The second direct use of the spider-snake emblem is occasioned by Guzmán's tale of the theft of his belongings as he had traveled as a youth from Rome to Siena, "happy and careless" (p. 568). Before beginning the story the narrator reflects on the condition of mankind:

> Each and every one for his own ends wants to use deceit against him who is sure of himself, as an emblem declared illustrated by a sleeping snake and a spider which descends secretly to bite her [the snake] on the neck and kill her, the motto of which says "No prudence can resist deceit." It is folly to think that the prudent can prevent someone who is stalking him (p. 563).

This version is slightly different; here, the snake sleeps as the spider descends. But the basic elements remain: a predator becomes a victim because of her own carelessness.

Everything in Guzmanillo's life has prepared him to accept this view of the human as well as the animal world. As in the *Lazarillo de Tormes*, the young Guzmanillo is constantly victimized until he learns to victimize others and trades evil for evil. The extended episode central to this theme deals with Guzmanillo's relationship with his Italian uncle.

After Guzmanillo has left Madrid, many adventures later, he arrives poor and wretched in Genoa seeking his father's well-to-do family in the hope that they will help him. A wealthy relative takes the boy home and puts him to bed, planning to play a cruel trick on the impoverished youth. Guzmanillo, exhausted and deceived by his relative's kindness, sleeps "like a dead man" (p. 358) and is awakened in the darkness and attacked by four men dressed like demons. He is tossed in a blanket and left for dead, covered with his own excrement.[5] On reflection, the narrator expresses his belief that all men since Adam and Eve are equally evil: "The first father was treacherous; the first mother, a liar . . ." (p. 355).

This episode clearly uses the same elements as the emblem but in human form. An unsuspecting and sleeping predator (Guzmán has already become a rogue when this occurs) is made a victim by his careless confidence and preyed upon by others who are more deceitful than he. Following his experience, Guzmanillo flees Genoa and the narrator tells us that he will take revenge "as you will see in the second part" (p. 361).

In the second part of the novel the episode comes full circle as Guzmanillo, 7 years older and grown wealthy through a successful robbery, returns to Genoa. This time his unsuspecting relatives do not recognize him as the youth they had mistreated and, believing he is a wealthy

relative who will enrich them, they take him home. Guzmán plays along with them, building their confidence by his innocent demeanor, all the while making elaborate plans for his revenge. Guzmán, the narrator-galley slave, interrupts his narration to tell several stories about vengeance. These stories are very important because they use the same patterns as the emblem and provide another vision of the same sort of behavior we are witnessing in the young rogue.

The narrator first makes a philosophical statement on vengeance:

> No slight should be thought little of, nor should a man who wounds another sleep, for vengeance rises from beneath the earth where it always hides. Powerful men should never confide in their power nor the valiant in their strength for time changes everything. A little stone can overturn a great cart and when the offender seems to be most secure the offended party will find his best accommodation (p. 688).

This is clearly a return to the emblem and reflects Guzmanillo as he patiently awaits the right moment to attack. The image is multi-leveled; the reader recalls the original emblem, the narrator suggests alternate forms of the same image as cited above, the character Guzmanillo acts out the same pattern, and in two of the stories told by the narrator the exact same pattern is followed. Guzmán-narrator is clearly building to a climactic moment.

The first story on vengeance shows a rich woman whose honor has been sullied by a spurned suitor. All the while planning her horrible vengeance, she pretends defeat and marries the fellow. After several days and nights with him, she knifes him to death as he sleeps, confident that he has triumphed. Like the spider, she attacked her predator-turned-victim when he least expected it. The man, like the snake, grew careless and slept (690–691).

The second story, told to Guzmán by a crazy man, portrays the man's vengeance carried out on a dog who had bitten his leg. Even after his leg has healed the man thirsts for vengeance, and finds his opportunity as the dog sleeps in the sun. He takes a great stone and drops it on the dog's head. The dog dies horribly, "giving out great howls and jumping into the air" as the man tells him, "Brother, brother, whoever has enemies should not sleep" (p. 693). Again we see the sleeping predator, grown careless and made a victim by another.

Following these stories and one other which will be discussed below, Guzmán takes up the tale of his revenge against the uncle who had mistreated him on his first visit to Genoa. The details are elaborate, the stealth supreme and the uncle is robbed of all his wealth. The predator has become a victim, the victim a predator.

It is clear that the image of mankind as predatory dominates the novel and is not limited to a specific emblem of a spider and a snake. The situation illustrated in the etching is repeated again and again in many forms with the same basic view of the world. What is most impor-

tant about these stories and these visions of man is that they reflect the opinion of Guzmán, the autobiographer, narrator of the novel, who is a man purporting to have been converted to a new way. We must now examine the conversion of Guzmán in order to understand what this "new way" means.

Guzmán had been condemned to be a galley slave because of his crimes. We are told that aboard the galley his suffering leads him to see the light and to reflect upon his condition:

> Do you see here Guzmán, the peak of the mount of wretchedness to which your ugly sensuality has raised you? You are now on top and ready to fall to the depths of hell or, by simply reaching out your hand, touch heaven . . . Turn and see that even though it may be true that your faults have brought you here, put those trials in a place where they will benefit you . . . (p. 890)

The narrator continues, telling us that he had spent the night crying and speaking of his possible redemption until he fell asleep and "when I awoke I found I was another, not myself with that old heart of before" (p. 890). Guzmán put his heart in God's hands and began a new life. An account of his new life is promised us in a third part of the work, but we do have several examples of his behavior in the concluding episodes of the work we are reading.[6] The "new way" provides final reflections of the same victim-predator image we have seen all along.

For the first few days following his miraculous change he is servile and careful of his behavior, "watching with a hundred eyes over every trifle" (p. 899). But soon the other galley slaves, jealous of his advancement to servant of a relative of the captain, set him up and he is falsely accused of theft. Humiliated and punished he accommodates himself to his misfortune, confident that he will soon rise "because it was not possible for me to sink any lower" (p. 903). Soon he overhears his fellow slaves' plans to mutiny. Pretending to join them, he gains their confidence and then denounces them when they are least expecting betrayal. They are captured and horribly tortured to death, and Guzmán is freed. The novel ends with Guzmán awaiting his release. The familiar spider-snake image occurs here in both Guzmán's betrayal by the galley-slaves and in their betrayal by him. Guzmán is still playing the same roles after his conversion as before.

The ambiguity of Guzmán's conversion has not gone unnoticed by readers of the Guzmán. What needs to be stressed is that the voice of the converted man is heard throughout the life story, for it has been the narrator, the converted Guzmán, who has delivered his constant message of a negative world in which no vigilance can avoid the deceit of a predatory mankind, and in which men are constantly stalking other men awaiting a careless moment in which to attack.

The two most revealing reflections of the hopelessness of Guzmán's message are the reference to a "watchtower." In order to live, man must

be constantly on guard; we have seen the results of carelessness, yet watchfulness is really of no avail in the end because, as Guzmán comments, "an enemy is a watchtower who guards with 100 eyes like the dragon upon the tower of his malice, to judge our works from afar" (p. 291). Guzmán's attitude is clear when we realize that his book had been called "*Watchtower of human life*" before people had started calling it "*Rogue*" as he tells us (p. 546). The reader may wonder what the promised third part of Guzman's life story will be like when it is clear from his ideas that in his world goodness cannot exist where men have contact with each other. Perhaps this explains the meaning of the third story which, with the two already discussed, makes up Guzmán's digression from the narration of Guzmanillo's revenge agaisnt his uncle.

The third story tells of Juan Gualberto, a well armed and accompanied nobleman who is on the road to Florence when he meets an enemy. The enemy, who had killed Gualberto's brother, unarmed and defenseless, prostrates himself begging for mercy. Gualberto is moved by the plea and forgives his enemy. He then obliges his enemy to accompany him to a church in Florence where they stand before the crucifix and Gualberto asks Christ to forgive him as he had forgiven his enemy. Christ miraculously "humbles his head, lowering it" and Gualberto then becomes a monk and lives out his life in a saintly manner (p. 694). Perhaps what Guzmán is telling us is that the only defense against the deceiful, predatory world, is retirement away from humankind. The entire novel has as its lesson that it is impossible to live in the world.

The key metaphor of the novel has been the deceitful attack upon an unwary victim, himself a predator caught off guard. The controversy surrounding the meaning of the *Guzmán* has been heated and critics have debated at length the message of the novel. Perhaps Wayne C. Booth's comments in *The Rhetoric of Fiction* are most appropriate here. In his discussion of Henry James' "The Liar," Booth recognizes the kinds of ambiguity that an unreliable narrator creates:

> It is customary in critical controversy over James's meanings to attribute such differences to the stupidity or carelessness of all readers except those who see the "true" interpretation. But in dealing with such a story mutual accusations are likely to be pointless. No amount of care, no amount of intelligence, no amount of background reading, can yield the kind of security about "The Liar" that all readers can feel about "The Beast in the Jungle."[7]

In the Guzmán, no amount of discussion can really solve the problem of narrative intention, and perhaps the ultimate unwary victim has been the reader himself, victim of a predatory narrator. In his prefatory remarks, Alemán writes a long declaration to the discreet reader and to the vulgar reader. He calls the vulgar reader an "enemy . . . biting, envious and avaricious" (p. 91). Throughout the book the narrator Guzmán sustains a kind of war with his readers, accusing them of

believing him evil and a liar.[8] If Guzmán's words express his sincere conversion, his actions do quite the opposite. The reader is never sure if Guzmán is teaching us how to live or not to live or if he is telling us that in his world there is no way to live well. And if we return to our original emblem on the etching, we can see that the techniques that Guzmán employs in his narration to obscure the ultimate meaning of his work are carried out in the illustration. The ambiguous narrative is illustrated by an equally problematic portrait, as Joseph Silverman has so clearly pointed out.[9] Alemán points with his right hand to the emblem we have discussed at length as he stares out at the reader. What goes almost unnoticed is the coat of arms in the upper left corner, a false coat of arms, pretending to a nobility which Alemán, of Judaic ancestry, could not possibly possess. The same deception practiced again and again within the novel is also attempted upon an unwary reader by the creator Alemán.

Joan Arias

NOTES

1. Joseph Silverman studied the origin of this emblem and found that the symbol, which Alemán included in both parts of his *Guzmán de Alfarache*, in *San Antonio de Padua*, *Ortografía castellana* and *Sucesos de d. Fray García Guerra*—all his works—is derived from a text in Pedro Mejía's *Silva de varia lección* (J. Silverman quotes from J. García Soriano, ed. [Madrid, 1934] II, 23) which had been derived from Pliny's *Natural History*, Book X, Chapter XCV. Joseph Silverman, "Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán: La enemistad entre las especies hecha símbolo visual," *Papeles de Son Armadans*, LII, CLIV (1969), 30–38. Pedro Mejía was a poet, historian and scholar who lived and wrote from 1499–1551.

Silverman also refers to the etching in his article "Some Aspects of Literature and Life in the Golden Age of Spain," *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Moríñigo* (Madrid: Insula, 1971) 133–170.

The image is also briefly discussed in Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction* (Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1977), 51–53.

The edition of the *Guzmán de Alfarache* used in this paper is in Francisco Rico, *La novela picaresca española* (Barcelona: Ed. Planeta, 1967), 81–922. Translations are mine except for the two passages referring to the spider-snake image which are somewhat adapted from Silverman, *op.cit.*, and Bjornson, *op.cit.*

2. Francisco Rodríguez Marín, *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 2ª ed. (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1907), p. 51, n. 63 quoted in J. Silverman, "Plinio . . . ," *op.cit.*, p. 31.

3. Francisco Maldonado de Guevara, "Emblemática y política," in *Cinco Salvaciones* (Madrid: Revista de Occidente, 1953), p. 130. Maldonado calls the novel itself a great emblem. He also notes that the third part, which Guzmán promises to produce, will have to be an ascetic epilog of renunciation. According to Maldonado, Mateo Alemán's social anguish was knowing that despite vigilance against deceit, one could never defend oneself completely (p. 131).

4. Guzmanillo, the young rogue, leaves his home and travels for some time before reaching Madrid. Chapter II, Book II tells us that he went to Madrid and arrived "hecho pícaro" (having become a rogue), p. 257.

5. It is difficult to resist a contrast between a similar episode in Cervantes' *Don Quixote* and this episode, so typical of the master work of the Spanish picaresque tradition. When

Sancho Panza is tossed in a blanket, his tormenters are four wool carders described as "merry fellows all of them, well intentioned, mischievous, and playful." It is daylight and following his release Sancho is given water and wine by Maritornes and offers of help from his master, don Quixote. The spirit of the Quixote is far from the scatelogical bleakness of Guzmán's suffering from which he emerges in black of night, filthy and completely alone. See *Don Quixote* in *The Portable Cervantes*, Samuel Putnam, trans. and ed. (New York: The Viking Press, 1960), Chapter 17, p. 181–182.

6. In his "Preface" to Joan Arias' *Guzmán de Alfarache, The Unrepentant Narrator* (London : Tamesis, 1977), Joseph Silverman notes that "It is now widely accepted that there is something depressingly sordid in Guzmán's behavior shortly after his religious conversion," p. xv. Richard Bjornson, *op.cit.* notes, similarly, "Guzmán's decision hardly reflects the disinterestedness and charity of a genuine convert. He displays no compassion when seven of the mutineers are brutally executed and others mutilated . . . As an informer Guzmán not only helps to preserve this corrupt and unjust [galley] system; he is also preserving himself," p. 61.

The end of the novel takes place after the conversion and we would suppose that Guzmán's actions during that time would change from the young rogue's actions even through the narrative voice is the same throughout.

7. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961), 352.

8. In Arias, *op.cit*, Chapter II, called "Guzmán de Alfarache and his readers," discusses the problem of Guzmán-narrator's hostility toward his readers and the many ways in which Guzmán distracts his readers from the fact that what he says does not always correspond to what he does. He also delivers some strangely negative messages for a man who has seen the light.

9. J. Silverman, "Plinio . . ." *op.cit.*, p. 37, points out the falseness of the coat of arms portrayed and the emblem as a symbol of Alemán's tortured existence.

REFERENCES

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. In *La novela picaresca española*. Francisco Rico, ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1967, 85–905.

Arias, Joan. *Guzmán de Alfarache, The Unrepentant Narrator*. London: Tamesis, 1977.

Bjornson, Richard. *The Picaresque Hero in European Fiction*. Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1977.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961.

Maldonado de Guevara, Francisco. "Emblemática y política." In *Cinco Salvaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1953, pp. 103–150.

Putnam, Samuel, trans. and ed. *The Portable Cervantes*. New York: The Viking Press, 1960.

Silverman, Joseph. "Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán: La enemistad entre las especies hecha símbolo visual." *Papeles de Son Armadans*, LII, CLIV (1969), pp. 30–38.

______. "Some Aspects of Literature and Life in the Golden Age of Spain." *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Moríñigo*. Madrid: Insula, 1971, pp. 133–170.

Aspectos olvidados del pitagorismo rubendariano

El siglo diecinueve fue testigo de un fenómeno que se ha llamado "neo-pitagorismo." Los cambios políticos y socio-económicos de la época (el capitalismo, por ejemplo) definían una nueva sociedad en la que predominaban el materialismo y una desvalorización de lo humano que muchos escritores percibieron como diametralmente opuestos al papel y los propósitos artísticos.[1] En su reacción contra un medio ambiente que consideraban caótico o de alguna manera desequilibrado en su ignorancia de lo estético, los modernistas, como muchos de sus modelos franceses (Hugo, Nerval, Mallarmé), intentaron contrarrestar el mecanismo y la carencia de equilibrio creando en su arte mundos de enigma, armonía y misticismo. El pitagorismo, con su énfasis en el universo cíclico, armónico e inmortal se prestaba bien a estos fines.

Trasladados a la obra de Darío, muchos de estos principios constituyen los motivos y temas más cruciales para un entendimiento de su visión cósmica; entre ellos, la armonía y la música del Todo, un universo misterioso, cíclico y animado y la transmigración del alma. Estos temas han sido ampliamente tratados por la crítica, notablemente el estudio de Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition.*[2] Skyrme señala no sólo la influencia de la tradición pitagórica en la poesía dariana, sino también la influencia francesa, que a su vez, era producto en buena medida de un pitagorismo refundido. Volver sobre los temas sobredichos sería arar en tierra bien surcada; los tomo, más bien, por comprobados y como punto de partida para relacionarlos con otros componentes y recursos temáticos que todavía merecen más atención.

Arturo Marasso y otros críticos han notado la importante influencia que ejerció sobre Darío el libro de Edouard Shuré, *Les Grands Initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions.*[3] Por esta fuente de llegaron a Darío los principios fundamentales del sistema esotérico de Pitágoras y su enunciación del universo. Basándome exclusivamente en el estudio de Shuré destacaré en la obra de Darío los siguientes elementos pitagóricos menos considerados o ignorados por la crítica: 1). los motivos de la luz y del fuego 2). la relación entre la "nostalgia" melancólica de Darío y el "recuerdo celeste" de Pitágoras 3). el concepto dariano del amor y de la mujer opuesto a la función del amor tal y como la concibe el filósofo griego 4). y finalmente, un esquema de correspondencias que permite ver la visión dariana del mundo como una fusión de conceptos "pitagórico-cristianos." Para los fines de este ensayo Amor, Armonía, Luz, Unión con mayúscula representan estos conceptos a nivel divino o celeste como se definen en el sistema esotérico del iniciado griego.

Los mismos vocablos con minúscula representan dichas ideas en la manera en que existen en la tierra, ligadas con la imperfección y la lucha humana.

I. La luz y el fuego.

Central a la filosofía esotérica en el sistema de Pitágoras son las ideas de luz y fuego, tanto en el plano literal como en el nivel metafórico. Hay infinidad de maneras en las que se refiere a la luz que es, a su vez, inseparable de la Harmonía o el Alma del Todo. La luz es el cuerpo de Dios, la sustancia del alma, y la Verdad. Es el origen, la destinación y el viaje síquico. Hablando de Dios: "La verité est l'âme de Dieu, son corps est la lumière."[4] Al hablar de la evolución de Psiquis: "(Es necesario) . . . plonger dans le soleil de l'Intelligence, d'où la Verité irradie sur les trois mondes. . . . la lumière secrète ou elle (Psíquis) se baigne, qui émane d'elle-même et qui lui revient dans le sourire des bien-aimés, . . . cette lumière de felicité . . . c'est l'âme du monde . . . elle y sent la présence de Dieu!"[5] En cuanto a la cosmonogía pitagórica Shuré señala lo siguiente:

> Au centre de son univers, Pythagore place le Feu (dont le soleil n'est qu'un reflet). Or, dans tout l'esotérisme de l'Orient le Feu est le signe réprésentatif de l'Esprit, de la Conscience divine, universelle.
>
> . . . l'âme solaire et son feu centrale, que meut directement la grande Monade, travaille la matière en fusion. Chacune d'elles, élaborée par les forces d'attraction et de rotation inhérents à la matière est douée d'âme semi-consciente issue de l'âme solaire et a son caracfère distinct, son rôle particulier dans l'evolution.
>
> . . . (el estado) de la matère tellement subtil et vivace qu'il n'est plus atomique et doué de pénétration universelle. C'est le fuide cosmique originaire, la lumière astrale ou l'âme du monde.[6]

El hombre, antes del comienzo de su presencia corporal en este planeta, a través de sus reencarnaciones más fáciles y durante sus viajes y ciclos planetarios era una presencia casi vaporosa. Al precisar este estado del alma:

> Dans cet état semi-corporel, semi-spirituel, l'homme voyait les esprits, tout était splendeur . . . , musique pour ses oreilles. Il entendait jusqu'à l'harmonie des sphères. Il ne pensait, ni réfléchissait, il voulait à peine. Il se laissait vivre en buvant les sons, les formes et la lumière, en flotant comme un rêve de la vie à la mort et de la mort à la vie.[7]

No es de extrañar que Darío, en su perpetuo intento de expresar y definir la vía y el ansia de la Armonía, acuda una y otra vez a metáforas que subrayan la calidad luminosa de toda idea y todo elemento. Pidiendo prestado una analogía de Pedro Salinas, podríamos decir que "lo fuego" es un motivo omnipresente que viste, penetra o emana de todo. En las páginas de *Prosas Profanas* abundan adjetivos y metáforas de fuego, luz y los colores universalmente asociados con éstos. Darío habla

de: "bocas ardientes," "ojos llameantes," "flechas de fuego," "vino de luz," "ardientes crisoles," "versos de fuego," albas, auroras, estrellas y soles. Cuando habla del amor o de la mujer las imágenes de luz se intensifican:

Y al llegar la primavera,
en mi roja sangre fiera
triple llama fue encendida;
yo al flamante amor entrego
la vendimia de mi vida
bajo pámpanos de fuego.[8]

O bien,

Princesa del divino imperio azul, quién besara tus labios luminosos. . . . estoy de rodillas, con los ojos fijos en tu inefable claridad, estrella mía, que estás tan lejos! . . . ardo en celos, . . . Cándida hija de la Aurora, puedes fijar tus miradas en el hermoso Príncipe Sol . . . que viene . . . en su carro de oro . . . que trae a la espada el carcaj brillante lleno de flechas de fuego! He cantado tus cabellos de luz, tu alba vestidura. Te he visto como una pálida Beatriz del firmamento . . . en tu sublime resplandor. ¡Princesa del divino imperio azul, quien besara tus labios luminosos![9]

El último ejemplo es una especie de homenaje o letanía a la "mujer-luz" cuyas metáforas encierran unas ideas claves de Darío respecto a lo femenino y la iluminación. Volveré a este tema más adelante.

Se podría sostener (y con razón) que el empleo de la luz tal y como se manifiesta en los ejemplos precedentes sigue una consagrada tradición universal, tanto popular como literaria. ¿Quién no ha hablado del fuego de la pasión amorosa o de cabellos de oro? Son metáforas gastadas el resplandor de una estrella, un alba o una amada. De modo que este empleo de imágenes iluminativas podría responder tanto a esta tradición establecida como a la influencia de las ideas del maestro griego. Sin embargo, la más superficial lectura de la obra dariana revela la alta frecuencia de este patrón imagístico y una lectura más cuidadosa revela que el tema de la luz visto en conjunto con el tema de la armonía refleja en una manera más que casual el resto del sistema pitagórico. Tal vez, la afirmación más directa de Darío concerniente a la función de la luz viene en un pasaje de su novela autobiográfica *Oro de Mallorca*, en el cual muestra que la luz y el arte (i.e., Dios, lo Divino, lo Ideal) son una y la misma. Habla el protagonista Benjamín Itaspes, que encubre a la persona de Darío:

Y que el arte era de transcendencia consoladora y suprema lo sabía por experiencia propia, pues jamás había recurrido a él sin salir aliviado de su *baño de luces* y de correspondencias mágicas. Dios está en el Arte más que toda ciencia y conocimiento, y la santidad . . . no es sino el arte

sumo elevado a la visión directa del completo teológico, purificado por lo infinito del *fuego de los fuegos.*[10] (subrayado mío)

Para Darío el arte (que es sinónimo de luz) es instrumento y manifestación del Alma en la tierra y esta descripción recuerda inmediatamente el Alma pitagórica que está bañada de y sostenida por la luz. Para Pitágoras, Dios (Armonía) = Luz (Armonía) o Luz (Armonía) = Dios (Armonía). Para Darío, Dios (Armonía) = Arte (Armonía) = Luz (Armonía) o Luz = Arte = Dios. La luz expresa la armonía y lo divino y la armonía y la luz se definen mutuamente. En la obra de Darío el empleo de las metáforas de luz es un constante directamente identificado con e inseparable de la búsqueda de la Armonía en el sentido pitagórico.

II. El recuerdo celeste y la prisión corporal.

En un breve estudio intitulado "Pitagorismo y modernismo" Ricardo Gullón observa:

> Los poetas palpan, como nosotros no podemos hacer, figuras cuyo contorno *sólo a medias pueden describir; intuyen correspondencias* y un sistema donde otros no acertamos a ver sino el caos. Luego, citando a Octavio Paz), . . . la *nostalgia de la unidad cósmica* es un sentimiento del poeta modernista.[11] (subrayado mío)

La poesía de Darío comunica esa nostalgia cósmica y expresa la angustia y la frustración del ser humano al descubrir continuamente que es incapaz de descifrar el enigma de su existencia o de liberar su alma de la esclavitud corporal. En términos pitagóricos esta nostalgia cósmica se reduce a lo que Shuré denomina "le souvenir celeste" o "le souvenir occulte de l'âme." Según el sistema de Pitágoras el nacimiento del alma en la tierra (paso en la transmigración del alma) es una especie de muerte espiritual, igual que la muerte terreste señala una resurrección divina. Después de la muerte corporal el alma está libre hasta que descienda de nuevo a tomar forma física. El ciclo muerte-vida (i.e., la serie de reencarnaciones) se repite hasta que el alma llega a la Perfección (la Unión, la Armonía, el Todo, Dios, poco importa la etiqueta), en cuyo momento no estará obligada a descender más. Se supone que cada reencarnación, aunque es un descenso físico, es un impulso al próximo grado más alto en la escala espiritual. Mediante la serie de vidas terrestres las faltas de equilibrio se contrapesan, así generando la Armonía eterna (Por ejemplo, una vida criminal en un ciclo engendrerá una vida de expiación en otro). ¿En qué consiste, entonces, ese estado de luz y liberación del que goza el alma-menos-cuerpo? En breve, la luz, la Armonía y la Paz del gran Alma Universal. Es precisamente el recuerdo de esta Armonía Divina lo que conserva el alma-prisionera-del-cuerpo.

> Le souvenir celeste est rentré dans les profondeurs occultes de l'Inconscient. Il ne revivra que par la Science, ou *par la Douleur, par l'Amour ou par*

la Mort. Le souvenir occulte que l'âme en a gardé est plus fort que toutes les raisons terrestres. Selon qu'elle s'attache à ce souvenir ou qu'elle l'abandonne, on la voit vaincre ou succomber. *La vraie foi est cette muette fidelité de l'âme à elle-meme.* (subrayado mío)[12]

En términos darianos, este "recuerdo celeste" es lo que motiva la "nostalgia" y el ansia de la búsqueda obsesionada de la armonía. El "recuerdo" se asoma por dondequiera, despertado por el amor o el dolor. Através del amor (y para Darío, el arte también) vive de nuevo, intensa, extática, pero efímeramente. Experimentado como dolor, el recuerdo ocasiona la frustración y el anhelo del alma que sabe que pertenece a otro medio, al cual no puede alcanzar siendo esclava del cuerpo. Dirigiéndose a la "Divina Psiquis,"

Te asomas por mis ojos a la luz de la Tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño;
te reducen a esclava mis sentidos en guerra
y apenas vagas libre por el jardín del ensueño.[13]

Sabemos que el alma que está por comenzar de nuevo el ciclo terrestre no quiere dejar el estado divino:

. . . l'âme se sent prise de loudeur, de vertige et de mélancolie. Une force invisible l'attire de nouveau vers les luttes et vers les souffrances de la terre. Ce désire est mêlé d'appréhensions terribles et d'une immense douleur de quitter la vie divine. Mais le temps est venu. . . . La loudeur augmente, un obscurrcissement s'est fait en elle-même. Elle ne voit plus ses compagnons lumineux . . . (et elle a) dans son coeur la soif adrente d'un bonheur inconnu. Alors, . . . elle promet de se souvenir . . . de se souvenir de la lumière dans le monde des ténèbres, de la vérité dans le monde du mensonge, de l'amour dans le monde de la haine.[14]

Los versos de Darío son espejos de la melacolía del alma que anhela lo perdido. En "Melancolía," dirigido a un amigo muerto, el poeta pide la Luz de la muerte corporal y reconoce (consciente o inconscientemente) el deseo de la Armonía que alienta su búsqueda:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueños y loco de armonía.[15]

Y por el arte también vive el recuerdo,

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma.

Las espinas sangrientas
dejan caer gotas de mi melacolía.[16]

Pero, el espíritu sensible del poeta no sufre solamente el recuerdo individual, sino también el de los demás. El tiene plena conciencia del alma prójima, cualquiera que sea su rango en la escala espiritual y padece igualmente el "recuerdo" colectivo:

La Tierra está preñada de dolor tan profundo
que el soñador imperial meditabundo
sufre con las angustias del corazón del mundo.[17]

Las creencias y la actitud religiosa de Darío y todo lo que éstas implican han sido sujetas a discusión. Anderson Imbert, en su estudio sobre la originalidad de Rubén Darío, presenta un capítulo interesante sobre su sincretismo religioso.[18] A base de su obra se le han atribuído creencias paganas, cristianas, panteístas, espiritistas, pitagóricas, etc. Examinando la trayectoria de su poesía, por ejemplo, se advierten elementos tardíos que parecen contradecir actitudes previas.[19] Sin embargo, a la luz de la doctrina pitagórica, hay por lo menos un elemento constante. Recordamos a propósito del "recuerdo celeste" y del alma: "La vraie foi est cette muette fidelité de l'âme à elle-même." Su alma tiene sus momentos exaltados y de desesperación; está abrumada ya de sentimientos paganos, ya del cristianismo, a veces de todo y otras veces de la nada. No obstante, sea por el amor (*Prosas Profanas* y *Azul*) o por el dolor (*Cantos de vida y esperanza*)—dos instrumentos del "recuerdo"—el vínculo entre su alma-en-cuerpo y su alma divina, que no se rompe en ningún punto de su evolución poética, representa un tipo de hilo conductor que no contradice en nada su aparente eclecticismo.

III. Eros, el medio y el fin.

Se ha referido al amor y al dolor como medios de re-establecer contacto con el recuerdo divino. La estrecha relación entre la mujer, el dolor y la revelación del enigma espiritual es evidente: "La hembra es hermana del Dolor y de la Muerte."[20] Darío reconoce también el inevitable ciclo dolor-amor: "Amor y dolor/ Oh, saber amar es saber sufrir,/ Amar y sufrir, sufrir y sentir,/ y el hacha besar que nos ha de herir . . ./ de dolor y amor, líbranos, Señor."[21] Quien sienta más sufrirá y amará más profunda y apasionadamente. El ciclo amor-dolor es infinito mientras que el hombre esté en la tierra. El amor se compone de los momentos extáticos de compenetración espiritual y del gozo de la unión física, la cual es la reflexión más parecida en la tierra de la unión síquica divina. Como el amor no puede durar mientras el hombre esté sujeto a las limitaciones terrestres, a la hora de su decadencia el alma experimenta de nuevo el mismo dolor inmenso que ha experimentado al dejar la vida divina. Este dolor sigue y sirve para sostener y alentar la búsqueda hasta

el próximo encuentro amoroso, es decir, momento de tregua, "simpatía" o armonía. Por eso, el sufrimiento es purificador y sagrado:

> Toute souffrance est sacrée; car la douleur est le creuset des âmes. Toute sympathie est divine; car elle nous fait sentir comme par un effleuve magnetique, la chaine invisible qui relie tous les mondes.[22]

Pero, a diferencia de la filosofía esotérica, Darío no puede aceptar el dolor con resignación; pide liberación del sufrir y cuando llega al punto máximo de su desilisión, el dolor ya no es producto inevitable del amor exclusivamente, sino de toda la vida: "pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente."[23]

El lugar que ocupa el tema amoroso y el erotismo en la obra de Darío está sumamente visible, sobre todo en *Azul* y *Prosas Profanas,* dos consagrados ejemplos de modernismo por excelencia. Pedro Salinas, en su estudio *La poesía de Rubén Darío,* plantea una cuestión consecuente: ¿Es Darío poeta amoroso o poeta erótico?. Concluye que es el insigne creador no del erotismo, sino de la conciencia de lo erótico y que su poetización de éste es de tan hermoso alcance que lo lleva por los senderos de Dios. El manejo del erotismo es tan sutil y tan obvio, tan variado y tan constante, tan completo en todas sus manifestaciones que lleva al poeta a descubrir sus temas y su más alto lirismo. Y sin embargo, no habita en su esfera poética ninguna "criatura de amor" de las que suelen motivar los versos de Dante, Petrarca. Sea amor o erotismo, el poeta se dirige a "lo mujer" y no a "la mujer," a las amadas y no a la amada. Salinas concluye:

> Esto confirma que Rubén Darío vivió en una gran parte de su poesía amorosa . . . en pleno concepto clásico de lo erótico, obstinadamente confinado en la consideración del amor como una fuerza, admirable en sí, un impulso vital, de belleza propia e intransferible, que arroja al que lo posee de mujer en mujer, conserva su independencia final de todas ellas y sigue gozándose en su mismo goce.[24]

Darío concibe claramente que el amor es un camino que conduce a la Verdad y la descifración del Enigma: "Vamos al reino de la Muerte por el camino del Amor."[25] Y esto explica su perpetua obsesión con el tema amoroso. Pero, más concretamente, ¿cuál es el papel de la mujer, la función del sexo y la relación de éstos con el Ideal de amor?

Si la distinción de Salinas es acertada, estamos obligados a considerar separadamente el amor y el objeto amado. He aquí que se distinguen más puntos de divergencia entre la doctrina pitagórica y el pensamiento dariano. Podemos ver a la vez los elementos comunes.

Dentro del sistema esotérico el alma recién encarnada sufre el trauma de la separación divina y busca en vano la felicidad de la Armonía y la Verdad. Y esta tentativa de re-lograr la Unión celeste se define en términos sensuales: "Vainement elle (el alma) se cherche elle-même dans ses

sensations qui passent, dans ses pensées qui la fuient, dans le monde qui change comme un mirage."[26] Para Darío la tentativa se convierte en obsesión erótica que ignora el peligro de la desenfrenada indulgencia sexual.

> ¡Carne, celeste carne de la mujer!
> la vida se soporta,
> tan doliente y tan corta, solamente por eso:
> ¡roce, mordisco o beso. . . .
> ¡Toda lucha del hombre va a tu beso,
> por ti se combate o se sueña![27]

Cuán diferentes son las exhortaciones del filósofo griego. Hablando de lo que se necesita para llegar a la Perfección:

> . . . le vertu dans l'âme, la pureté dans le corps. Tout excès corporel laisse une trace et comme une souillure dans le corps astral. . . . la liberté humaine n'existe pas de fait pour ceux qui se sentent esclaves de leurs passions. . . .[28]

El culto a Venus encierra la dualidad que está a la raíz de la búsqueda de Darío y su eterno conflicto. Venus es, a la vez, estrella celeste e ideal y como diosa del amor, símbolo del placer carnal ("¡Venus impera!/ Ella es entre las reinas celestes la primera,/"[29]). Como se ha señalado, Darío escoge la vía de la sensación física para acercarse a su alma (y de ahí, al Alma, el Ideal, lo Divino). El cumplimiento sexual (que es Venus) es el medio para llegar a la Unión celeste (que también es Venus). Una vez logrado el Amor, se podría penetrar y desenredar los hilos del Gran Misterio. Lo físico femenino es asequible, pero esto no basta para revelar el Amor (o el Misterio) porque para Darío, la mujer, estando disociada del amor, no participa activamente en el nivel espiritual, sino que se queda como instrumento pasivo en el plano de los sentidos (Ricardo Gullón observa que Darío está" . . . después de todo más cercano al Eros de la fatiga que al metafísico. . . ."[30]). El enigma espiritual de la mujer del que habla constantemente es simplemente el reflejo del Enigma espiritual, al cual aspira a comprender y que no entenderá jamás hasta que comprenda a la mujer también en la búsqueda como participante y compañera espiritual en la tierra. Por eso, ni el placer le puede consolar ni el dolor le puede ser constructivo: "Ay del que pide eurekas al placer o al dolor."[31]

Darío comprendió (o sintió) lo femenino como clave para acercarse a lo Divino: "Y lo creo: El eterno femenino/ puede tornar humano lo divino."[32] Pensaba que de alguna manera lo divino se "humanizaba" por la mujer. Pero, su modo de interpretar la función femenina, en el cual la mujer era instrumento para lograr el Ideal y el Ideal mismo, lo

atrapó en un círculo vicioso. Mientras en el sistema esotérico la mujer *se convierte* en Ideal por lo siguiente: el hombre y la mujer, individualmente, se dan cuenta de la misión del alma en la tierra (i.e., de realizar el progresivo ascenso síquico). Luego, juntos se compenetran y se complementan; juntos emprenden el camino hacia lo Divino.

> Mais pour croire à Dieu, la femme a besoin de la voir vivre dans l'homme; et pour cela il faut que l'homme soit initié. Lui seul est capable par son intelligence profonde de la vie, par sa volonté creatrice, de féconder l'âme feminine, de la transformer par l'ideal divin. Et cel ideal la femme aimée le lui renvoie multiplié dans ses pensées vibrantes, dans ses sensations subtiles, dans ses divinations profondes. Elle lui renvoie son image transfigurée par l'enthousiasme, elle devient son ideal. Car elle le réalise par la puissance de l'amour dans sa propre âme.[33]

Darío, como muchos neo-pitagoristas del siglo diecinueve, llegaba a la mujer como quien llega a su reposo y refugio durante el combate. Le llevaba su alma angustiada y su espíritu en crisis, esperando ver en ella la Luz escondida detrás del Misterio de la vida. Mientras que dentro del sistema pitagórico, era necesario primero no sólo la "auto-realización," sino también una conciencia del papel que desempeñaba el alma masculina en la búsqueda de la mujer. A falta de reconocer estas responsabilidades, todo intento de aliviar el tormento síquico era inútil e inválido por ser incompleto.

> On dirait que l'homme fatigué, ne trouvant Dieu ni dans la science ni dans la religion, le cherche éperdument dans la femme. Et il fait bien; mais ce n'est qu'à travers l'initiation des grandes vérités qu'il le trouvera en Elle et Elle en Lui. Entre ces âmes qui s'ignorent réciproquement et qui s'ignorent elles-mêmes . . . il y a comme une soif immense de se pénétrer et de trouver dans cette fusion le bonheur impossible.[34]

El papel femenino es mucho menos definido en ciertos autores franceses, cuya obra influyó decisivamente en la de Darío. Hugo asigna a la mujer el valor siguiente: "Les femmes sont sur la terre/ Pour tout idéaliser;/ L'univers est un mystère/ Que commente leur baiser."[35] La cuestión de la influencia francesa viene bien al propósito no solo porque vive y respira en casi cada frase o verso que Darío escribió, sino para destacar en relación con ella la influencia de la tradición pitagórica.

Raymond Skyrme identifica como huellas pitagóricas los motivos de la armonía, el ritmo, la música y el misterio. Pero, destaca continuamente las semejanzas entre los versos de Darío y los de los maestros franceses que tanto emulaba, y se ve que la manera en que estas ideas están presentadas y coordinadas entre sí indica que las incorporó a una visión del mundo que a veces se parece más a sus modelos franceses que a la inspiración pitagórica.

La razón o las razones para la selectividad ideológica de Darío puede o no ser importante. Y cualquier análisis de esta selectividad tiene que

tomar en cuenta visión personal y propósitos estéticos, que no son siempre fáciles de distinguir y separar en la obra creativa. Los dos responden (o pueden responder) a motivos y reacciones subconscientes que ni el creador de la obra reconoce o define. Por lo tanto, sabiendo que Darío estaba familiarizado con A y con B, cualquier juicio para explicar lo que motivó la selección de modelo A sobre B, B sobre A, una combinación de los dos o ninguno de los dos tendría que ser, en buena medida, conjetural. Ricardo Gullón observa:

> Pitagorismo es palabra de alcance incierto; utilizada con referencia a la historia de las ideas, toda cautela será poca. En relación con el modernismo el problema es menos complicado, pues, no importa tanto el cuerpo de doctrinas llamado pitagorismo como la idea que de él tuvieron los poetas; interesa menos que esa idea sea inexacta o parcial, que averiguar si, equívoca o no, opera y se refleja en poemas, narraciones, estética. . . .[36]

De que Darío decidió ignorar algunos aspectos de la doctrina esotérica que conoció o de que simplemente la interpretó de otra manera es difícil comprobar. Manteniéndose al texto, muchas veces lo único que está al alcance (y no es poco, por cierto) son unos elementos comunes o constantes, los cuales, cuando se definen en conjunto, pueden conducir a generalizaciones significativas. En el caso de Darío, su célere eclecticismo, aunque tiene casi ilimitadas manifestaciones artísticas (sus recursos técnicos y su lenguaje), se puede reducir un poco más en el nivel ideológico. En términos "pitagórico-cristianos" se podría esquematizar su visión de esta manera:

Región de Luz

El Amor = El Ascenso = El Paraíso (Cielo o Salvación)

El deseado recuerdo celeste

Falta de Armonía — La pérdida del Paraíso del alma cristiana — El Pecado

El Descenso

El Dolor = (la reencarnación) = El Infierno (La damnación)

Región de Sombra

Darío mismo reconoce o siente la fusión de creencias,

Sentir la unción de la dłvina mano,
ver florecer de eterna luz mi anhelo,
y oir como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo.[37]

Las contradicciones verbales se deben a etiquetas contrarias; cabe descubrir si esas etiquetas encierran o no conceptos en oposición.

Carolyn Tamburo

The author is indebted to Professor Gerardo Luzuriaga of the University of California at Los Angeles for his valuable comments and corrections which led to the writing and revision of this article.

NOTAS

1. Ricardo Gullón, "Pitagorismo y modernismo," *Nuevo Mundo*, núm. 7, enero (1967), págs. 22-23.

2. Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, (Gainesville: University of Florida Press, 1975). Vs. también el estudio de Erika Lorenz: *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música.*

3. Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* en *Biblioteca de Humanidades*, tomo XIII, (1934, p. XVII. Dice Marasso: "Tres obras ejercieron perdurable influencia en la imaginación y el pensamiento de Darío: 1. la Biblia. . . . 2. *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*. . . . 3. *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, (París, 1889) de Edouard Shuré."

4. Edouard Shuré, *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, (París: Perrin et C^ie^, 1929), p. 311. Todas las citas referentes a la doctrina pitagórica están tomadas de esta fuente y a continuación se indicarán con el nombre del autor y el número de página.

5. Shuré, p. 357.

6. Shuré, págs. 341-44.

7. Shuré, p. 350.

8. Ruben Darío, "Dezir," *Prosas Profanas*, 7ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), p. 124. En adelante *Prosas Profanas* se abreviará pp.

9. Rubén Darío, "A una estrella," *Azul* (Buenos Aires: Ediciones Amadis, 1976), p. 115.

10. Allen Phillips, "El oro de Mallorca: textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío," *Revista Iberoamericana*, tomo XXXIII, núm. 6 (1967), p. 468.

11. Gullón, "Pitagorismo y modernismo," p. 27.

12. Shuré, p. 361.

13. Rubén Darío, "Divina Psíquis," *Cantos de vida y esperanza* 12ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), p. 102. En adelante *Cantos de vida y esperanza* se abreviará CVE.

14. Shuré, p. 360.

15. "Melancolía," CVE, p. 123.

16. Ibid.

17. "Canto de esperanza," CVE, p. 53.

18. Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), págs. 205-222.

19. Compárese estos versos del "Coloquio de los centauros" (PP) "Las cosas tienen un ser vital: las cosas/ tienen raros aspectos, miradas misteriosas;/ y hay un alma en cada

una de las gotas del mar;" con éstos de "Lo fatal" (CVE), "Dichoso es el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura, porque ésa ya no siente."

20. "Coloquio de los centauros," PP. p. 70.

21. "Líbranos, Señor . . .", CVE, p. 99.

22. Shuré, p. 337.

23. "Lo fatal," CVE, p. 148.

24. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío,* (Barcelona: Seix Barral, 1975), p. 60.

25. Rubén Darío, "Poema del otoño," en *Poesías completas,* (Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1967), p. 653.

26. Shuré, p. 352.

27. "¡Carne, celeste carne de la mujer," CVE, p. 109.

28. Shuré, págs. 370 y 374.

29. "Coloquio de los centauros," PP, p. 68.

30. Ricardo Gullón, Rubén Darío y el erotismo," *Papeles de San Armadans,* XLVI, núms. 137-138 (1067), p. 58.

Voz Narradora y Estructura Vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche*

En *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso el problema de la obra literaria como una representación de la realidad se hace altamente complejo debido a que la línea fronteriza entre lo real y lo puramente imaginado se desplaza a lo largo de todo el relato. El mundo referencial que nos presenta *OPN* es el de la alta burguesía chilena. Se trata precisamente de mostrar cómo la desintegración de esta clase dirigente, por el alto puesto de poder económico y sociopolítico que ocupa, contamina a todos los demás estratos sociales. La visión que se nos da es como de una fruta podrida cuyas raíces parasitarias deforman no sólo todo lo que tocan sino también su propio cuerpo. El valor del testimonio del narrador procede de que éste no pertenece a ninguno de los grupos sociales presentados. Y, sin embargo, es forzoso reconocer que su testimonio no cae dentro del género objetivo entendido en sentido tradicional. Lo que recibimos de Humberto Peñaloza es más bien el efecto producido por la situación que observa, que una fiel representación de acontecimientos comprobables. Veremos que, precisamente porque se mantiene fuera de la órbita de las fuertes influencias aquí operantes, es que el lector puede apreciar el impacto que la situación tiene para su vida psíquica.

I

El reflejar en una obra literaria una realidad que se entiende como múltiple, sin que el texto parezca fijar o dar solución al problema de la existencia humana en general, plantea una dificultad enorme para el novelista. Para resolver el problema de la unidad literaria Donoso ha elegido en este caso a un protagonista-narrador llamado, en principio, Humberto Peñaloza. Todo lector de la obra tendría que admitir que éste es el centro del mundo narrativo presentado, ya que su presencia a través de la obra es constante, y que, estilísticamente, es principio unificador de la obra en cuanto toda la información que de ella recibimos proviene directamente de él. Sin embargo, tal afirmación corre el riesgo de conducirnos a una simplificación cuando empezamos a examinar los múltiples niveles de significación que este personaje encierra. Refiriéndose a *OPN* Donoso ha dicho que "me interesaba mucho la experiencia de hacer un personaje que no pudiera ser personaje. Que fuera treinta personajes a la vez, cuya existencia se pusiera en duda, cuya existencia fuera múltiple y que no fuera múltiple; y que sin embargo tú lo tuvieras que recordar como uno, como una identidad."[1] Así es que el protagonista-narrador funciona aquí como un factor de doble proceso en que el texto lo consti-

tuye a él al mismo tiempo que él compone el texto. Pero por otra parte se le puede considerar como una fuerza destructiva que está constantemente minando cualquier unidad a que la obra podría aspirar. Como pronto lo pondremos de manifiesto, resulta difícil sostener que en realidad este personaje proporcione cualquier forma de unidad a la obra ya que a través de él Donoso nos indica su propio escepticismo en cuanto a la posibilidad de una conciencia unificada.[2]

En este sentido, pues, quisiéramos invertir los signos que algunos críticos han dado a la búsqueda que ocupa a Humberto. Al hablar de él Hernán Vidal sostiene que "debido a conflictos morales que alteraron el equilibrio de su psiquis, culminando en un fuerte choque emocional, se produjo una desintegración de su personalidad. . . ."[3] John Hassett asegura que "Throughout the novel Donoso rejects the notion of psychological unity and seems to suggest the dissolution of the self into a plurality of masks. . . ."[4] Por nuestra parte, preferimos decir que el personaje jamás posee una identidad personal; que ésto es precisamente lo que ansía conseguir. En vez de ver en la serie de máscaras adoptadas el resultado de un proceso, favorecemos la idea de que el hecho de probar varias identidades es el proceso mismo de deshacer "ese mito horrible que nos hemos inventado" de la unidad psicológica. A través de la obra comprendemos que el narrador está bien consciente de la distancia que separa su ser actual de su posible existencia plena. Pero cuanto más información recibimos de él más vemos desvanecerse la unidad de su ser. Todo lo que relata sólo sirve para convencernos de lo que él mismo intuye sin poder formularlo conscientemente: "llegar a la vivencia de esta no-unidad del ser humano causa horribles angustias y horribles dolores: significa la destrucción de 'patterns' de vida, de esquemas de comportamiento; significa la necesidad de volver a construir mil cosas" (Rodríguez Monegal, 525).

Se impone así la necesidad de enfocar la realidad desde otro ángulo. Efectivamente, el aspecto bimembre que observamos con respecto al protagonista-narrador será la característica sobresaliente de todo el texto, en parte porque todo emana de él, y en parte porque ésta parece ser la estructura básica que ha elegido Donoso para vertebrar toda la obra. Cada acontecimiento y cada personaje se nos presenta junto con su complemento. Este procedimiento consiste no tan sólo en forjar una vigorosa estructura de contrarios sino en dotar, además, a cada miembro de un relieve tal que haga resaltar las características de su par al mismo tiempo que lo disuelve. Se habla con frecuencia de la atmósfera onírica de esta obra. Teniendo esto en cuenta, conviene recordar que en *The Interpretation of Dreams*,[6] Freud insiste en que el texto onírico no reconoce contrarios; simplemente no existe el signo negativo. Cierto fenómeno aparece junto con su contrario e inclusive puede ser sustituído por él en el plano denotativo del sueño. En *OPN*, la constante mutación y disolución de los fenómenos presentados significa no sólo que cada uno de ellos puede llegar a ser su contrario

sino que estos polos opuestos no excluyen mutuamente su validez. Es así como, por ejemplo, en la Rinconada, Humberto, un supuesto ser normal en el mundo cotidiano, llega a figurar como ser anormal. Su identidad es ambigua, niega el principio lógico de la contradicción que postula que una cosa no puede ser y no ser a la vez. En *OPN* ni dicotomías ni contrarios se sostienen; "Es el bien y el mal, juntos; el rehusar mío absoluto a creer que el bien y el mal son cosas distintas, que la belleza y la fealdad son cosas distintas, que la santidad y el crimen son cosas distintas, que el servidor y el ser servido son cosas distintas, que el explotador y el explotado son distintos" (Rodríguez Monegal, 526).

La visión del mundo que Donoso nos ofrece en la novela que examinamos es ciertamente compleja. Convendría, entonces, intentar una primera sistematización de los diversos elementos sustanciales que hemos esbozado más arriba. Esperamos, al hacerlo, no reducir la obra a un esquema retórico, lo que además de ser poco deseable, resultaría en buena ley imposible sin dañar la estructura de la concepción. Nuestro propósito obedece solamente al deseo de configurar una idea de la magnitud de esa complejidad que impresiona por su armonía y sabia elaboración.

Ya hemos aludido brevemente a la personalidad ambivalente de Humberto Peñaloza. Desde un principio podríamos decir que el problema básico que sufre este personaje es el angustioso anhelo de encontrar un sistema de valores auténticos para realizar su existencia de acuerdo con ellos. Viendo en Peñaloza un representante de la pequeña burguesía chilena de principios de este siglo, Vidal ha estudiado con detalle la evolución socio-histórica que en su opinión condiciona las reacciones psicológicas del protagonista y funcionan algo así como el inconsciente colectivo de su clase.[6] El padre de Humberto, por ejemplo, ha querido entrenar a su hijo en la aceptación de ciertos valores que se reconocen pertenecientes a una clase socialmente superior a la suya. De hecho, gran parte del prestigio de dichos valores viene precisamente de su vinculación con esta clase noble. Aceptar este sistema es la primera máscara que se le quiere imponer a Humberto, el primer papel que representa para realizar su existencia personal. De acuerdo con Vidal, el ansia que siente el padre de asegurar al hijo un puesto social de más categoría nace de su propio "sentimiento de inferioridad por su identidad familiar y la insignificancia casi ridícula de su apellido" (Vidal, 193). Estos sentimientos se transmiten también al hijo y nunca logra despojarse de ellos. Años más tarde reflexiona sobre la situación patética de su padre al querer encontrar una solución para su propia vida:

> Ser alguien. Sí, Humberto, me decía mi padre, ser un caballero. El tenía la desgarradora certeza de no serlo. De ser nadie. De carecer de rostro. Ni siquiera poder fabricarse una máscara para ocultar la avidez de ese rostro que no tenía porque nació sin rostro y sin derecho a llamarse caballero que era la única manera de tenerlo.[7]

Esta misma sensación de carecer de rostro que Humberto reconoce en su padre lo persigue a él constantemente: "Yo, en cambio, no era nada ni nadie, eso me había enseñado la tenaz nostalgia de mi padre" (105). De allí que toda búsqueda de una identidad propia es mitigada por este latente sentimiento de inferioridad. Anhela descubrir una identidad aceptable pero la necesidad de eludir lo artificialmente impuesto lo obsesiona de tal manera que a veces hace difícil persistir en la búsqueda personal.

Para el joven Humberto, pues, la profesión de abogado que le eligió su padre tiene que ser rechazada como una identidad señalada por convenciones sociales que, aunque rigieron el sistema evalorativo de su padre, no son válidas para él. Su escape hacia el mundo del bar Hércules simboliza este rechazo del reconocido sistema convencional a favor de la vida más libre y más personal del poeta. Sin embargo, pronto se da cuenta de que en realidad no hay escapatoria total de las presiones del orden social vigente. En primer lugar, para tener éxito cómo escritor y para poder sobrevivir necesita el apoyo económico de alguien como Jerónimo Azcoitía. De allí que esta figura simbólica ocupará un lugar preponderante en su mundo espiritual. El resentimiento que lo afectará toda su vida contra don Jerónimo es sintomático de su lucha personal constante entre el ser que se quisiera forjar y el deseo de no entregarse a un orden establecido.

Para John Caviglia, la imagen de la máscara que reaparece a través del relato simboliza la identidad entendida como norma. Frente a ello lo monstruoso es la identidad que niega toda norma. De esta manera Caviglia destaca dos etapas iniciales en la búsqueda de parte de Humberto de una existencia personal: una sociológica y otra psicológica.

> In the first, Humberto considers himself a member of society, existing to the degree that he incarnates its norms and traditions. At this stage his existence is his normality, his likeness to others; it follows that, insofar as he is unique, he is both undefinable and ephemeral, a shifting, shadowy thing. In the second stage, after the abandonment of society, Humberto turns to self-reflection and feels that he exists to the degree that his many notions of himself—his selves—are like one another. In consequence, he perceives inner differences as alienation.[8]

A esto quisiéramos responder que nada de lo que nosotros sabemos de Humberto sugiere que se haya considerado nunca un miembro de la sociedad, sino todo lo contrario. El dilema que sufre es precisamente que su padre lo quiere convencer de que la única manera de realizarse plenamente es aceptar las normas y tradiciones de cierto sector social mientras que él reconoce en ellas una máscara falsa. Nunca acepta entregar su unicidad a una norma aunque eso sí lo lleva al problema de una identidad precaria de múltiples planos contradictorios. Es verdad que con frecuencia se siente enajenado, pero no con respecto a una visión unificada de su ser ya que le es imposible tal visión. La alienación que padece es resultado de no poder aceptar que su existencia personal, su subjetividad, se rija por normas impuestas desde el exterior.

Es por eso que Humberto se retira poco a poco del contorno físico social y empieza a crearse identidades ficticias que le son válidas sin la aprobación de los demás. En vez de dejar congelarse o fijarse su identidad, lo cual significaría exponerse al fracaso, empieza a pasar por una especie de personalidad calidoscópica. Poco a poco se hace evidente que los cambios en esta personalidad están de acuerdo más con su percepción personal de su contorno físico que con lo que los otros prefieren aceptar como la realidad:

> . . . uno va aprendiendo las ventajas de los disfraces que se van improvisando, su movilidad, cómo el último oculta al previo . . . la libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz. (155)

Inmediatamente después añade:

> A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, el rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona. (155-156)

Humberto reconoce en el juego de las máscaras cierta libertad de movimiento que no poseen los que se limitan a una identidad fija. Limitarse a un rostro único o aceptar las máscaras impuestas significa sucumbir ante el "monstruo" de lo establecido, exponerse a que las fuerzas exteriores usurpen poco a poco todo lo propio. "Sé que cuando uno cede ante una exigencia, uno se humilla, y por lo tanto el aplacamiento es sólo momentáneo, que el monstruo ávido vuelve a desnudar sus garras para exigir más y más y más y más" (79).

Viendo el problema desde otro ángulo, Vidal define a Humberto en estos términos:

> *El obsceno pájaro de la noche* ilustra el destino del intelectual burgués que, en su compromiso con los valores de la sociedad burguesa, desconoce la capacidad reformadora del ser humano en la historia. Olvidando que el hombre es tal únicamente en la acción sobre una realidad que le revela sus potencialidades personales al adecuar ante ella su inteligencia, sus habilidades y su pericia, Humberto Peñaloza ha preferido ensimismarse en una cortina de fábulas que le son más satisfactorias que la vida misma. (Vidal, 235)

Nos parece que esta explicación se limita a considerar el problema desde el exterior. Reconocemos lo útil que es situar la novela dentro de su contexto socio-histórico, pero a partir de allí hay que ver las consecuencias que esta realidad tiene para la actuación del personaje. Repitamos que el problema de Humberto es precisamente su incapacidad para aceptar "su compromiso con los valores de la sociedad burguesa." La imposibilidad de autodefinición es lo que hace imposible el determinar su

espacio dentro del contorno socio-histórico. No creemos que Humberto olvide la importancia de su interacción con la realidad de que participa sino que reconocer el carácter ambiguo y contradictorio de esta realidad le hace difícil decidirse por una acción definitiva. Además, toda acción que sí toma se frustra frente al dominio de las fuerzas exteriores. La retirada de Humberto del contacto con el mundo exterior se debe, en nuestra opinión, a la desilusión que siente al descubrir que ese mundo no puede dejarlo definirse adecuadamente sino que lucha constantemente por controlar artificialmente su subjetividad. En el mundo cotidiano Humberto no encuentra espacio para el desarrollo personal, pero esto no quiere decir que el mundo que se crea para sí mismo le sea más satisfactorio. Como dice Hassett:

> [The characters of *OPN*] seek refuge in an inner self, only to discover that the disharmony of their innerworld is no less painful than that of its external counterpart. Faced with the task of identifying themselves, they become highly introspective but find self-knowledge to be as elusive as a comprehension of the world around them. (Hassett, 28)

Lo que Donoso intenta decirnos es precisamente que no existe la posibilidad de una subjetividad pura. El mismo Vidal parece reconocer este hecho cuando un poco más adelante en su estudio dice del Mudito: "Sus fábulas son su contacto más significativo con el mundo que quiere cancelar con su mudez y sordera. Con sus historias fantásticas lucha por reordenar de manera favorable para él los términos de su relación con las jerarquías sociales prevalecientes en la época en que actuara dentro de ella" (Vidal, 181). Hasta el mundo imaginario que Humberto se crea está a cada instante condicionado, contaminado por su contacto con el mundo exterior.

Como ya dijimos, Humberto quiere posponer el momento en que su personalidad se fije. Por ello intenta mantener cierta distancia entre lo que siente como el estado actual de su desarrollo vital y las múltiples posibilidades que éste encierra. El juego calidoscópico de que hemos hablado no es más que una serie de identidades sustituíbles en el proceso de parte del personaje de nunca ser idéntico a sí mismo, de querer siempre rechazar lo inaceptable para ser "otro." Este fenómeno no se limita al caso de Humberto Peñaloza. En general podemos decir que la visión del mundo que aquí se expone es como un gran baile de máscaras en el que todo participante asume la identidad de la máscara que se pone en el momento de hacer su representación. Y cada representación tiene como fuente o razón de ser, la realidad vital de Humberto. Cada cambio, cada nueva perspectiva que asume su ojo calidoscópico sobre el mundo en que vive es como otro intento en toda una serie de esfuerzos supremos tendientes a explicarse la realidad de que participa. Anhela encontrar el medio cómo interpretar su realidad para forjarse su propio espacio

dentro de ella. Y para este fin no sólo tiene que determinar su propio puesto dentro del gran esquema general sino que tiene que asignar papeles apropiados a los que lo rodean.

II

Es muy posible que la lectura de nuestro análisis del personaje protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* cree la impresión de que su personalidad tenga un desarrollo algo lineal. Sería lógico presumir además que el movimiento regresivo que hemos destacado en su capacidad de contender con su contorno físico corresponda a un proceso de deterioro en cuanto a la calidad o por lo menos a la coherencia del relato. De esta manera la obra se iniciaría con un narrador omnisciente capaz de comunicar de manera accesible para el lector sus impresiones y reacciones a su situación vital y que poco a poco su capacidad de expresarse de manera coherente disminuiría. Pero resulta que no es así; que prácticamente es todo lo contrario.

Por una parte, el ambiente de menoscabo sirve de trasfondo a la obra entera. De los dos espacios principales de la acción, la Casa de Ejercicios Espirituales es un viejo convento destinado a su pronta demolición, y la Rinconada es un jardín artificial poblado de monstruos. Y lo poco que sabemos de lo que existe fuera de estos dos mundos herméticos se caracteriza asimismo por una sensación de misterio y ambigüedad. Antonio Cornejo Polar nos recuerda que la preferencia de Donoso por ambientes de deterioro ya se hizo evidente en relatos anteriores a *OPN* y habla de "la imagen de la existencia humana concreta y de la vida en su conjunto como procesos de tenaz, cotidiana e irreversible destrucción."[9] Añade muy acertadamente que este fenómeno "[i]ncluye por igual aspectos del contorno físico, del proceso social o de la vida del individuo" (Cornejo Polar, 105). Hablando específicamente de *OPN* opina que el sentido mismo de la obra proviene de que la progresiva desintegración de la clase alta (representada por la familia Azcoitía) trae consigo la disolución de todo orden posible.

Sobrepuesto a este trasfondo de deterioro tenemos la narración del protagonista Humberto/Mudito que, como ya hemos anotado, asume varias personalidades de acuerdo con la percepción de la realidad. Lo difícil es que en verdad su retroceso espiritual no sigue una línea directa. Se podría decir más bien que es como una conciencia "flotante" que está siempre desplazándose, posándose ahora en un aspecto ahora en otro de una realidad para él inasible.

Varios críticos, entre ellos Vidal, Hassett y Weber,[10] han destacado la estructura circular de la novela dado que se abre en la Casa con la muerte de la Brígida y se cierra con la inminente demolición del edificio. Pero a partir de esta circularidad aparente, todo se complica ya que la ordenación de los segmentos narrativos que corresponden a los variados estados conscientes del narrador no parece obedecer a ninguna regla

coherente. No hay aquí patrón discernible ni en cuanto a las secuencias temporales ni sus correspondencias espaciales. En principio podemos decir que el lado Humberto Peñaloza del narrador es el que se ocupa de los acontecimientos relacionados con la Rinconada y que el lado Mudito provee la información acerca de la Casa. Estos dos espacios se establecen como mundos no sólo distanciados del acontecer socio-histórico cotidiano sino también distintos entre sí. A cada espacio corresponde todo una "troupe" de personajes/actores distintos que lo habitan, se mueven, se intercambian incluso dentro de su espacio indicado, pero sin salir de él. En realidad, el único personaje de la obra con libertad de pasar de un espacio a otro es, lógicamente, el narrador.

Así que en la organización espacial de la obra se destaca de nuevo la decepcionante estructura bimembre de que hablamos con respecto al carácter del narrador. En cada nivel de la narración se percibe una situación de dos caras: Humberto/Mudito, la Rinconada/la Casa, ser normal/seres deformes, hombre/mujeres, viejas/niñas, etc. Persiste la sensación de cierto paralelismo entre los dos espacios narrativos que hemos destacado, pero resulta imposible descubrir el código semántico que nos facilitaría una correspondencia nítida entre los dos paradigmas.

En modo alguno pretendemos decir que temáticamente estos dos mundos de que hablamos sean totalmente diferentes ni independientes. Es de advertir que la información que nos llega a través de Humberto es diferente de la que recibimos del Mudito. Pero, como dijimos antes, estas informaciones son simplemente dos manifestaciones de niveles distintos de conciencia de un solo ser físico. Por ello hay ciertos temas que aparecen relacionados con ambos espacios, ciertas preocupaciones constantes en la mente del narrador que apoyan la noción de paralelismo de que hablamos. Así tenemos otra serie de elementos emparejados como la relación dominante/dominado o poseedores/desposeídos, por ejemplo. Estos elementos influyen constantemente en la mente del narrador y ayudan a evitar cualquier clausura espacial que fijaría el sentido de la obra o que lo limitaría a uno u otro espacio. Existen independientemente de amobs paradigmas y atraviesan sus fronteras sin obedecer a ninguna regla fija. De esta manera las normales relaciones de simultaneidad (paradigma) y sucesión (sintagma) detrás de todo proceso narrativo aquí se confunden.[11] Pero insistimos en que el fenómeno no es simplemente *producto* de la inestabilidad del narrador sino que viene a ser procedimiento necesario cuando empezamos a considerar todo lo que hemos dicho acerca de su anhelo de una identidad aceptable aunque indefinible dentro de una realidad contradictoria. Se debe precisamente a que se niega a elegir entre los múltiples elementos que se le presentan para formular su visión de la realidad.

Tal vez la impresión más fuerte que recibe el lector de todo lo dicho es que el narrador mismo está fuera, distanciado de ambos extremos de estos pares. Lo que ocurre es que aún más que moverse dentro de cierto espacio neutro que existe entre ambos extremos, él es como el punto en

que todas estas influencias se entrecruzan, el punto de confluencia de realidades, espacios, tiempos y personalidades. De allí que también es el punto de conflicto que estas fuerzas implican, la síntesis de todas ellas. Es a través de él que apreciamos todo el dinamismo del mundo ambiguo y contradictorio en que vive. Anteriormente mencionamos que Humberto/Mudito sufre la persecución de una gran ausencia. Ahora podemos decir que todo su relato sirve para hacer obvia esta ausencia para el lector. A medida que nos adentramos en su mundo despedazado, empezamos a ver que todo lo que dice sirve para apuntar lo que no es capaz de decirnos. En realidad *OPN* establece dos textos: el que recibimos explícitamente de Humberto/Mudito y el que queda por escribir, el gran espacio en blanco que el narrador es incapaz de formular. La realidad de su ser personal le es de tal manera inasible que sólo puede trazar los parámetros de su espacio vital: "The author . . . cannot portray his present self, for he has come to see himself as undefinable. He can no longer be the content of the work, but only its vehicle" (Caviglia, 44).

III

Por todo lo dicho es evidente que el planteamiento de la realidad en *OPN* exige una lectura por un lector "cómplice" dispuesto a participar en la producción del sentido de la obra. En general se puede decir que en la más reciente etapa de la novelística latinoamericana se manifiesta una serie de innovaciones en el empleo del lenguaje artístico como medio expresivo de una nueva conciencia social de parte del hombre contemporáneo. En *OPN* Donoso se niega a reducir el mundo a un esquema fijo y persigue una forma que le permite enfocar desde varios ángulos la realidad múltiple de cierto sector social chileno. De allí que a la fragmentación del desarrollo horizontal del relato la conciencia "flotante" del protagonista sirve como aparato paradigmático que añade una dirección vertical a la narración. El propósito de ésta es penetrar la superficie y exponer toda la complejidad que yace allá detrás de las apariencias engañosas. El mismo lector experimenta el dinamismo y sufre la tensión de la realidad ambigua que padece Humberto y reconoce en él su propio destino. No existe en realidad un espacio neutro desde donde llegar a una plena realización vital, sino que a cada uno nos toca participar conscientemente de las contradicciones y dificultadas que ésta implica.

Candace Kay Holt
Arizona State,
Tempe

NOTAS

1. Emir Rodríguez Monegal, "La novela como 'Happening.' Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*," *Revista Iberoamericana*, Nos. 76–77 (1971), página 520.

2. En la anteriormente citada entrevista con Rodríguez Moñegal Donoso dice: "No creo—es decir, no puedo decir no creo porque no creo es una afirmación, y no me atrevo a afirmar nada—pero en fin, *creo que no creo* que exista una unidad psicológica en el ser humano. He tomado demasiadas veces píldoras; he fumado marijuana; he tomado demasiadas cosas; me han pasado demasiados accidentes psicológicos para creer que soy una persona. Soy treinta personas o no soy nadie." Rodríguez Monegal, página 521.

3. Hermán Vidal, "*El obsceno pájaro de la noche:* L'imagination au pouvoir," *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (Barcelona: Ediciones Aubi, 1972), página 183.

4. John Hassett, "The Obscure Bird of Night," *Review*, No. 9 (1973), página 28.

5. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, traducción de James Strachey (New York: Avon Books, 1965), páginas 353-354 y 361-362.

6. Aunque en su análisis Vidal se dedica a la descripción de las clases sociales chilenas, creo que mucho de lo que dice de esta situación particular tiene una aplicación y una validez bastante más amplias en la esfera cultural occidental de este siglo.

7. José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, 5ª edición (1970); rpt. Barcelona; Seix Barral, 1977), página 100. Todas las citas se refieren a esta edición.

8. John Caviglia, "Tradition and Monstruosity in *El obsceno pájaro de la noche*," *PMLA*, 93 (1978), página 34.

9. Antonio Cornejo Polar, "*El obsceno pájaro de la noche:* la reversibilidad de la metáfora," *Donoso: la destrucción de un mundo*, ed. José Promis Ojeda et al (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975), página 104.

10. Frances Wyers Weber, "La dinámica de la alegoría: *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso," *Hispamérica*, Nos. 11-12 (1976), páginas 23-31.

11. John M. Lipski, "Donoso's *Obscene Bird:* Novel and anti-novel," *Latin American Literary Review*, No. 9 (1976), 39-47. En su estudio de la novela Lipski destaca este mismo fenómeno, al que él denomina la "interpenetración paradigmática." Véase específicamente la página 43 de su estudio.

Entre cristales

Estimado señor: Perdone la forma desordenada que empleo para exponer los hechos y también algún otro detalle de esta carta. Yo no tuve mucha instrucción. Sólo cierta cultura adquirida desde chico a fuerza de saber a quién preguntar y con quién hablar. En cierto sentido esas experiencias me han ayudado hasta el día de hoy.

Me cuesta comenzar la carta ¿sabe? Siempre me pareció difícil intentar escribir, estar ante una hoja en blanco. Hasta no ponerla luego en el sobre es como si hablara conmigo mismo. ¿Entiende?

Mi vida fue y es simple. Tengo cincuenta y tres años. Desde hace unos veinte soy empleado de Barney's Shop (del señor Barney). Es un negocio de cristales para anteojos. ¿Por qué elegí ese empleo? No lo sé bien. Quizás porque desde siempre me interesaron los telescopios y microscopios. En fin, todo lo relacionado con los lentes y la óptica.

Barney's Shop queda en las afueras de Londres. Mis recorridos frecuentes (casi los únicos) me llevan de la pensión donde vivo al negocio: aunque, a veces, concurra a un partido de tenis.

Eso sí. Tengo cincuenta y tres años pero mi espíritu es el de un joven. (Será por el no excesivo uso de esa juventud). Quiero señalarle bien. Ultimamente mi situación ha sido crítica. Fue curioso. Para los pocos que me rodean, mi crisis tuvo distintos significados.

Para la señora Bennet (dueña y encargada de la pensión en que vivo) fue un lazo de amor filial entre ella y yo. Lo advertí mientras me administraba los remedios: lo hacía con un placer casi maternal.

Para el señor Barney, mi crisis consistió en un grave motivo de preocupación. Lo imaginaba cómo se las iría a arreglar él solo si yo llegaba a faltar por unos días.

Para mí, en cambio, significaba algo muy angustiante. A la vez mediocre. Un no resistir más, pudiendo resistir. Mi dolor no podía descargarse más que en esa incolora enfermedad. Imagine usted, señor, a un presidiario. Piense. Celda—almuerzo—guardián—trabajo. Bueno. Así estaba yo. ¿De acuerdo? Voy a explicarlo mejor. Tomo un día cualquiera del año. Por ejemplo, un clásico día de invierno. Me despierto antes de clarear. La ventana—celda—ventana, me deja ver los faroles titilantes de la calle. Hay que levantarse me digo. Después, el ritual de las tostadas y el té. ¿Sabe?, en ese momento no me interesa ver el sol o sentir la lluvia. Nada. Luego, los diez minutos de viaje hasta el negocio. Caminando. Por veredas estáticas. Al caminar, se oyen los ruidos de siempre. Como si todos los días pasara la misma gente.

No les echo la culpa a las calles, señor. Aun si pintaran los faroles o los cambiaran por otros más modernos, para mí todo seguiría siendo

reconocible. Como un ciego, fui absorbiendo con mis otros sentidos cada parte del lugar. Hasta me doy cuenta de cómo envejecen las cosas con cada recorrido diario. Y bueno. Le sigo contando.

Al llegar a Barney's Shop siento náuseas. Tengo ganas de escaparme. A veces hasta de romper el vidrio de una vitrina. Pero mi persona entra, haciendo sonar la campanilla que anuncia la llegada de los clientes.

El señor Barney llega un rato después. Amablemente me saluda. Le contesto. En determinadas ocasiones me esfuerzo en demostrarle amabilidad. Pero es sólo un juego, señor. Sé que él me considera casi como de la familia. Digamos, como si fuera un antiguo mayordomo. Nunca me reprendería por nada. Lo cual lo hace todo más rutinario.

Naturalmente, le pregunto por Sarah (su esposa). Seguimos. ¿Imagina usted a una habitación llena de gas? Algo así como una cámara de gas. Con ventanas y puertas cerradas. Así me siento yo en Barney's Shop. Ni frío ni calor. Cualquier elemento nuevo; a la inversa del rey Midas, que con su piedra filosofal lo transformaba todo en oro, yo lo transformo en plomo.

Y así el día transcurre con el recuento de las ventas, la limpieza de los cristales y luego lo mejor—peor. Digo lo mejor—peor, pues siempre tengo la esperanza de discutir sobre elementos distintos, con el señor Barney. Pero no.

Mi patrón empieza y termina con política. Para él (como para varios) odiar a un pueblo o tomar partido frenético por algo, se torna en una máscara de odio hacia otras cosas. No lo juzgo, claro. Pero se exalta y vocifera: —Se tienen que ir los yanquis de Europa. Se van a ir.

Cuando no son los norteamericanos son los gobiernos, o la economía. Sus largos monólogos intercalados por mis "sí, señor" (con lo cual demuestro prestarle atención) sólo son suspendidos por la entrada al negocio de los clientes.

Dentro del continuo divagar del día, he pensado mucho con respecto a esto. ¿Se imagina usted cómo hubiera sido Marx si le hubieran dado diariamente una rica sopa o hubiera nacido en otro lugar? O si no (no sé si fue bueno aquel ejemplo) fíjese en cualquier personaje de la historia. Quizá si hubieran tenido más comprensión y una linda y complementaria mujer al lado, o lo que demonios hubieran precisado, ¿habrían actuado de la misma manera? Creo que el señor Barney sería más útil con un matrimonio mejor. Bueno, basta de suposiciones. Poniendo fin al tema del señor Barney, le diré que si él se enterara de que le estoy contando esto, más que enojarse, se sorprendería. Nunca supondría ser un ejemplo de esas personas que sólo tienen aspiraciones en lo cotidiano.

A veces, cuando se encuentra de buen humor, me hace un regalo. Mejor dicho, cuando estuvo de buen humor con su esposa o cuando viene con remordimientos a causa de una discusión con ella.

Es claro. El regalo es siempre en nombre de ella.

—Tome, Edward, se lo manda Sarah. Siempre se acuerda de usted.

Yo sé que Sarah siempre se interesa por mí. La conozco y me parece una excelente persona. Pero el regalo es idea exclusiva de él. Como un acto de contrición.

De más está decirle. Los obsequios son como cheques en blanco. Para destinatario desconocido. Si es una corbata, de gusto clásico. En fin, todos los regalos son identificables con cualquier persona. La mayoría de las veces terminan en el canasto. Sé que está mal. Pero mi orgullo lo puede más. El único tema que discute y medita es el del aumento de sueldo. Hace una especie de presidium familiar (el día anterior) donde todo lo decide él. Viene al día siguiente como un pastor que encuentra a su oveja descarriada y confirma mi aumento. Este en ninguna oportunidad me ha sido denegado. Pero siempre me sube el sueldo en pequeña proporción. Supongo que es con la sola finalidad de poder continuar con esos ritos tan particulares que le hacen sentir con poder para organizar cada cosa.

Estos aumentos los pido a los efectos de cambiar la rutina. El salario bien me alcanza para mis pocos gastos: el cine, diarios, la comida.

Bueno, no le voy a seguir contando de mi patrón. Indudablemente descargo en él todo lo mío.

Cuando Barney se va, cierro el negocio; luego tardo diez minutos hasta la pensión. Me ducho. Leo el diario (que pone todas las tardes la señora Bennet en mi mesa de luz), ceno, y la continuidad.

Tampoco vaya usted a creer que soy de esos individuos que tienen gran sentimiento de culpa, acosados o perseguidos. Porque en el verdadero sentido de la palabra, nunca juzgo a los demás. Mis críticas morirán cuando muera yo, sin rencor. Sólo a usted, amigo, le hago conocer hoy mis experiencias. ¡Ah!, esto quiero señalarle. Detesto la eternidad de los fines de semana. No sé si he utilizado bien la palabra detestar. Pero los fines de semana duran para mí verdaderamente un siglo. Son los peores días: para los presos son días de visita. (Siempre me comparo con los presos.) Para ellos las visitas deben ser una alegría y a la vez un contacto muy triste con la realidad de estar preso. Un tomar conciencia del tiempo inútil y de la libertad exterior. Al mismo tiempo una noción de la alegría efímera. Efímera. Porque termina con el adiós de esas visitas.

Bueno. Prosigo. Los fines de semana pasan hiriéndome. Atacando cada parte sensibilizada o débil que encuentran en mí.

No es fácil combatir estos sentimientos. No soy socio de ninguna agrupación o club. Considero que (aunque se tenga cierta edad) no significa que uno deba asociarse a un grupo de viejos tambaleantes (incluyo en esto el señor Barney), reunidos sin saber bien por qué. Utilizando los fines como medio y los medios como fin. No, señor. Tengo algo de amor propio. Estaré solo, pero no en mala compañía. Y más allá del amor propio, las entidades a las que podría pertenecer me aburren. Al igual que sus gentes. Bastante tengo con la presencia cotidiana del señor Barney.

De tanto en tanto me quedo mirando la vereda a través de la ventana de la pensión. A veces las luces ofrecen un espectáculo un poco singular. Me dan ganas, entonces, y por momentos, de luchar nuevamente por algo. Pero no. El día siguiente me despierta con la realidad del sol. De chico, sí. Todos proyectos. Ideales tan distintos a los de mi casa. No debería quejarme. En casa siempre hubo pan, respeto, educación y todos los ingredientes de una gran familia media.

Después el tiempo me probó. No tuve condiciones o suerte. Nada grande hice. Nunca creí exactamente en la suerte. Mis ideales se fueron disolviendo hasta perder su razón de ser. Perdí luego la juventud física. Comencé a observar en el espejo. ¿Se da una idea de lo que es no esperar? Como los presos. Todos los días de su cadena perpetua. Sin muerte, sin gusto por nada, con sufrimientos opacos. ¿Sabe, señor (y no lo digo con resentimiento) lo que es abrir el diario y tomar contacto con un mundo pujante, activo, donde los jóvenes muestran su razón o no razón?

Ya le he contado, mi única diversión real son las espaciadas observaciones por la ventana. Creando imágenes. Viendo. Inventando el estado de ánimo de la gente, sus vidas. Es triste fantasear sin tener a quién contarle. Por eso nunca simpaticé con las personas que buscan la celebridad para después de su muerte.

Sé que en ellas ese intento de pasar a la posteridad está vinculado con necesidades terrenas, de otro tipo. Pero igual. No coparto sus ideas. Crear es crear para alguien, en vida. Para establecer contacto entre vivos. Grandes intelectuales reniegan de Dios y sin embargo se desviven por pasar a la historia. ¿No es un absurdo, señor? Si para ellos la muerte es la nada total, qué cuernos les importa lo que pasa mientras ellos estén en su nada eterna. No. No. Yo no soy así. Prefiero seguir siendo un simple vendedor de cristales ópticos. Buenos redondeando la cuestión de mi rutina. Perdone por haberle hecho un resumen de mi vida y de mis ideas, que son parte y consecuencia de la misma. Voy a explicarle por qué le estoy escribiendo esta carta.

Hace algunos días ocurrió algo que lo está transformando todo. Justo a las doce y cinco a.m., en medio de las prédicas de mi patrón—pastor (Barney), sonó la campanilla anunciando a un nuevo cliente. Era una señorita de aproximadamente veintinueve o treinta y un años. Nada llamativa. Pálida. No muy bonita, pero en conjunto atractiva.

Despertó en mí un interés imposible de detallarle. Ella venía para arreglar sus anteojos (de marco claro).

Barney ofició de patrón—vendedor en esa oportunidad. Junto conmigo (se fijó también mucho en la clientela). Sentí en ese momento una voz interior completamente distinta al resto de mi persona. Era algo intenso. Hasta llegué a tener la sensación de ser importante. Sentí que, malo o bueno, yo era único. Por lo tanto, irreemplazable.

Le sigo contando. Ella miró armazones de anteojos en forma muy natural.

No era ni sorda ni muda, ni chueca ni paralítica. Y digo esto porque la gente impedida físicamente a veces tiene expresiones de no malicia,

casi místicas por su simpleza que lo van envolviendo a uno. Pero no. Mi clienta era tan normal que traspasaba lo normal. Ni común ni fuera de serie. Ni mediocre. Hablamos un rato. Cuando lo recuerdo, me sonrío. Parecíamos marcianos. O de algún relato de ciencia-ficción. No le podría decir exactamente de qué hablamos. Aunque no fue del tiempo y apenas de los objetos de óptica. Lo más gracioso de todo, ¿sabe? Por primera vez en tantos años, el viejo Barney se puso incómodo. Había advertido nuestro código de frases en común. La cuestión es que por primera vez intentó rivalizar en plática con su antiguo empleado. Como si temiera perder algo. Pero, desde su función patrón-vendedor-rival, quedó groseramente ridículo. Como un inexperto a la deriva, atraído por dos polos profesionales.

Barney desistió. Se despidió secamente, saludando en forma atenta a la señorita. Cuidando hacerle notar con un pequeño gesto la diferencia de rangos existente entre él y yo.

Nunca había pasado en el negocio nada similar, ¿sabe? Me pareció haber subido un peldaño. Sentí un orgulloso placer en obtener esa pequeña victoria.

Ella (no sé su nombre de pila) me ofrecía un optimismo inusual. Hasta mi lugar de trabajo comenzó a cambiar. Esta vez me identifiqué con los presos que salen de su encierro después de muchos años, con una conjunción de resignación, resentimiento, felicidad y conformismo.

Se despidió. Vendría a buscar sus lentes dos días después. Al fin una razón, aunque simple, para tener que esperar. Se retiró.

No le voy a cansar contando las diferencias que noté luego en los objetos: árboles, calles, casas. Mis ojos vieron colores casi olvidados. Ordené todo el Barney's Shop. Dejé las vitrinas impecables. Trabajaba con felicidad. Reconozco, tenía miedo de investigar la causa verdadera de esa felicidad. Tenía miedo de descubrir que era algo temporario. Lo importante era ese sentirse bien. Insospechadamente.

Quienes más me hicieron ver mi nuevo aspecto fueron los otros clientes. —Se lo ve más joven, Edwards. ¿Lo despidieron?

Fíjese. Hasta me bromeaban.

Cuando me volví a encontrar con Barney lo noté muy enojado. Por única vez abandonó a los yanquis y al gobierno.

El imperialismo (al cual se refería siempre) parecía no afectarle más. Sólo algunos gestos habituales, como defendiendo una posición, ya indefendible. Comenzó a recriminarme delante de ella, que llegó casi al instante. Mi clienta sonreía. Era evidente. No podía entender más que mi idioma.

Las amenazas de mi patrón fueron luego injurias. Es más sincero en mostrarse así, pensé. Perdió totalmente sus maneras actuando de galán-vendedor-patrón-rival.

Aunque haya trabajado un millón de años en mi negocio es usted un descuidado. (Y las exageraciones en su tono de voz aumentaban.)

—Qué triste—pensé—, para ser considerado como un humano uno debe convencer a la humanidad de que le es útil a alguien.

La señorita se fue con la promesa de volver. Ahora no pasa ni una

semana sin que aparezca por el negocio. No importa lo que precisa. La mayoría de las veces sale con las manos vacías.

¿Comprende usted, por fin, la razón de esta carta? Mi amigo y lector imaginario. ¿Me interpreta? Ahora estoy en mi planeta. Vivo. Río. Me impaciento.

Mientras, mi patrón vocifera y las ventas se interrumpen. Pero a pesar de que el pasado me duele como una llaga inocultable, soy optimista. Creo en ella. La espero. No me falla. Viene sonriendo. Conversamos.

Desearía que comprenda usted realmente el contenido de esta carta. Lo imagino con la sabiduría de un profeta. Lo siento aconsejándome, compartiendo mis nuevas posibilidades de vida.

Lo siento feliz. Después de todo. Milagros no suceden todos los días.

Por Luís Emilio Mitre

Espronceda: Poetry and the Essay as *Literatura comprometida*

For most Hispanists the name of José de Espronceda evokes an image of the "representative man" of Spanish Romanticism: mysterious, rebellious, donjuanesque. We likewise associate his name with such well-known compositions as "Canto a Teresa," "A Jarifa en una orgía," "Canción del pirata," and *El estudiante de Salamanca*. That his image exists and persists is not surprising given the history of Esproncedian criticism from the first biography by Ferrer del Río and the review of *Poesías* by Alberto Lista through standard contemporary treatments like those of Ángel de Río and Ricardo Navas Ruiz.[1] With few exceptions, *esproncedistas* have concentrated largely on the poet's life and interpreted his work in a limited biographical context, misinformed, unfortunately, with biographical data that was more fanciful than factual. Thus Esponcedian criticism has been marred by the failure to interpret the totality of the poet's work—poetry, fiction, drama, and essay—as a reflection, not only of his own personal crisis but also as a part of the socio-political conflict of Spain in the first third of the nineteenth century.[2] Such a study is, of course, beyond the scope of this paper but herein I propose to reconsider a few selected passages of Espronceda's poetry in the light of his little-known essays and to suggest from these examples that Espronceda was not an "exagerado y teatral declamador de voz hueca y ademán desafiante" but rather a committed artist, and that his work reflects a more coherent critique of Romantic Spain than previously believed.[3]

Espronceda's essays certainly merit the attention of the literary critic. While not by definition a formal thesis or dissertation, the essay does provide a structured, analytic version of the author's thinking presented in a discursive style. The personal nature of the statement is not diminished but the more direct, less connotative language gives the reader easier access to the ideas behind the words. If, as Terry Eagleton affirms in his study, *Marxism and Literary Criticism*, "Science gives us conceptual knowledge of a situation, [and] art gives us the experience of that situation," then the essay lies somewhere in between, providing a useful key to the artist's vision of reality as reflected in his creation.[4]

Espronceda's essayistic writings are limited to the well-known pamphlet, *El ministerio Mendizábal*, eight newspaper articles, and his five *discursos* before the Cortes between March and May of 1842.[5] While these bear widely diversified titles, they all deal in some way with contemporary political events and issues, events and issues in which the poet was actively involved. We are all aware of his participation in the "Numantinos" and of his revolutionary activities during his stay abroad from 1828 to 1834; much less known is the fact that before serving in

the parliament in 1842, Espronceda was twice an unsuccessful candidate for *diputado* (in 1836 and 1837), served as a representative for the cabinet of Mendizábal in 1836, and undertook the legal defense of *El huracán*, a Madrid newspaper espousing Republican ideas. With this biographical background, it is hardly surprising that Espronceda's essays reveal a sophisticated understanding of political and economic questions.

In typically Romantic fashion, motifs of freedom and rebellion against oppression abound in Espronceda's poetry: "Es el pueblo! . . . su independencia aclama" ("El dos de mayo," p. 266); "¿Quién sus hijos triunfante encadenó?" ("Canto del cosaco," p. 257); "Inspíranos tu fuego,/ divina libertad:/ y al trueno de tu nombre,/ déspotas temblad" ("Canción patriótica," p. 157); and "El yugo del esclavo,/ sacudí" ("canción del pirata," p. 227).[6] Such references reflect a sympathy for the poor and powerless as well as a critique of the dominant caste but in light of the essays this rhetoric can be shown to be only the poetic expression of a more systematic commentary on the Spanish class system. The sarcasm of the refrain from "El mendigo," "Mío es el mundo, como el aire libre,/ otros trabajan porque coma yo" (*Poesías*, 275), is converted into a poignant attack on the economic policies of the then reigning government in the pamphlet *El ministerio Mendizábal*: "¿Cómo se atreve el Gobierno, a disponer de los bienes del Estado en favor de los acreedores sin pensar aliviar con ellos la condición de los pobres. . . ? Si el señor ministro desea que los fondos suban, mire por la paz y la prosperidad de los pueblos, líbrelos de la miseria que los acosa por todas partes, y verá entonces como se reanima el comercio y nuestro crédito se afianza" (BAE, 575). Through a conscious effort by the government, Spain had been shielded from most of the social and philosophic ramifications of the French Revolution and the most immediate results of the continued dominance of the Ancien Régime were economic. Espronceda recognized the failure of Mendizábal's policy of disentailment; rather than a program of true agrarian reform it represented the transference of ecclesiastical wealth to the only other group with enough capital to buy up church lands: already powerful landlords, aristocrats and members of the still very small middle class.[7] Excepting the Catalan textile mills, the Industrial Revolution had scarcely touched the Iberian peninsula and no real working class had developed. The theme of economic inequality is alluded to in Canto V of *El diablo mundo* when Salada warns the naive Adán that "entre esas gentes altivas/Quien más de nosotros vale/No alcanza sino desprecios/En premio de su donaire./ Nuestros enemigos son,/Y el modo de ser iguales,/Es en la misma moneda/En que nos pagan pagarles."[8] These poetic motifs are paralleled by Espronceda's statements on specific issues, as in his discussion of mercantilism and protective tariffs in the article "El gobierno y la bolsa" and in his address to parliament on April 8, 1842.

The poet can claim no credit, of course, for originality in his stance on the economy, and even a cursory overview of leading spokesmen

for liberal economic policies shows that Espronceda was certainly well acquainted with their theories. His remarks echo closely those voiced by Francisco Martínez Marina, one of the founding fathers of economic liberalism in Spain. Martínez—by no stretch of the imagination a revolutionary; he was rector of the Universidad de Alcalá and Director of the Real Academia de la Historia—might very well have been the prime source of Espronceda's thinking in his attack on Mendizábal's plan of disentailment. In his principle politico-economic treatise, *Teoría de las cortes* . . . (first published in 1813 with a second edition in 1820), Martínez also stressed the necessity of returning ecclesiastical mort-main properties to the working classes:

> El primero de los medios . . . que reclama la razón, la justicia y el órden de la sociedad, es moderar la riqueza del clero en beneficio de la agricultura y del pobre y aplicado labrador, poner en circulación todas las propiedades afectas al estado exlesiástico y acumuladas en iglesias y monasterios contra en voto general de la nación, restituirlas á los pueblos y familias de cuyo dominio fueron arrancadas por el despotismo, por la seducción, por la ignorancia y por una falsa piedad. . . .[9]

Espronceda undoubtedly also gleaned much from the writings of the most famous of Spain's nineteenth-century economists, Álvaro Flórez Estrada, whom the poet cites and whose own critique of disentailment appeared in *El español* one month before Espronceda's pamphlet (February 28th).[10] But whatever his sources, either direct or indirect, it is apparent that in matters of the economy Espronceda was in the mainstream of liberal thought and it ought not therefore surprise us that such a commitment in the political sphere should manifest itself in his poetry.

Beyond the question of economic freedom, Espronceda also proposed a total restructuring of the class system and in this sense he can rightly be called a revolutionary. Spanish society had changed little from the Middle Ages through the eighteenth century; the titled nobility of the medieval period was gradually being replaced by a plutocratic system, but while these two groups struggled for power the masses of Spanish citizenry still formed an economically and politically impotent lower class: "una de las características fundamentales de la estructura social española del siglo XIX," writes one historian, "es la inmovilidad, la resistencia a toda transformación social profunda."[11] Recognizing this stagnancy, Espronceda suggests that true equality can only come through "la emancipación económica de las clases productoras, hasta ahora miserables siervos de una aristocracia tan inútil como ilegítima" (M, 9). This desire for something akin to a proletarian revolution had a large impact on Espronceda's little-read and much-maligned historical novel, *Sancho Saldaña*. Critics have attacked the work for its lack of a cohesive plot and clearly-defined protagonist, stereotyped characters, and ponderous style. In spite of its artistic faults, *Sancho Saldaña*, like many of

the poems, anticipates and mirrors Espronceda's preoccupations and hopes for the future of the lower class, represented here by the collective *pueblo*. This concern results in a historical novel in which the past is *not* idealized, the nobility in criticized, and the common people, the *pueblo*—a group traditionally excluded from the genre—play an important role. In his prologue to the first critical edition of *Sancho Saldaña*, Ángel Antón Andrés writes that "el pueblo es magnífico en su lucha contra el poder opresor."[12] Espronceda himself refers to the *pueblo* as an "enemigo acérrimo de los traidores" ready even to "desobedecer al rey mismo, arrebatados, sin duda, del ardiente amor a la justicia que los animaba" (II, 298). Life among the nobility, on the other hand, is depicted as "un mundo deletéreo donde pulula una aristocracia inútil y decadente, incapaz de móviles generosos."[13] The message of the novel, in contrast to Walter Scott's idealization of the Middle Ages, is the need for "una renovación total de aquella 'irracional' sociedad feudal absolutista,"[14] a social structure that, as we have noted, had not yet changed in Spain. Contrary to the personal pessimism expressed in "Canto a Teresa" and "A Jarifa en una orgía," Espronceda viewed the nineteenth century as a period of positive change, "un siglo de transición, sociedad compuesta de restos de la antigua y pedazo de la naciente," as he writes in "Libertad, igualidad, fraternidad" (M, 9).

A preoccupation with time is also a significant aspect of the personality of one of Espronceda's literary creations, D. Félix de Montemar of *El estudiante de Salamanca*. The French critic, Michele Sauvage notes that the Don Juan character is fundamentally a revolutionary who desires a break with the past, whose orientation is decidedly the present with little or no concept of the long-term implications of his behavior: "Le comportement de Séducteur n'est qu'une activité rèvolutionaire. . . ."[15] Don Félix, of course, is also uninterested in the future:

> La vida es la vida; cuando ella se acaba,
> acaba con ella también el placer.
> De inciertos pesares ¿por qué hacerla esclava?
> Para mí no hay nunca mañana ni ayer. (*ES*, vv. 931–34)

If we recall Eagleton's comment that literature is a statement of the experiential—what it "feels like"—we can understand that Félix represents but another facet of Espronceda's own psyche, the soul of the revolutionary in the moment of inspiration, the man of action, concerned with the present. The future of the revolution is the provence of the thinkers and theoreticians, and as we see above, of the essayist.

Espronceda's biography and poetry support the traditional view of the rebel, the outcast, the revolutionary. He certainly did participate in numerous *motines* and revolutionary societies; it seems likely that he was even active in the radical secret society, La Isabelina; and while Hispanists have paid little attention to Espronceda's role in the development of Republicanism, historians have recognized him as one of the

leaders of the movement.[16] A superficial analysis of the poems inevitably leads to the vision of Espronceda as a promoter of violent revolution: he refers to "esa caduca Europa a nuestros pies" in "Canto del cosaco" (*Poesías*, 257) and in his sonnet "A la muerte de Torrijos" we read:

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores,
y los viles tiranos, con espanto
siempre delante amenazando vean
alzarse sus espectros vengadores. (*Poesías*, 190)

However, as Espronceda became gradually more radicalized politically his stance vis-à-vis revolution became more moderate; the poetic theme of revolution is mitigated considerably in the essays, a change of attitude evident in the events of the last five years of his life. The need for social revolution, so intensely but amorphously espoused in early verse, becomes a plea for structured evolution. As early as 1834, in an article titled simply "Poesía," Espronceda wrote that "en política, como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible" (BAE, 580), something Spain had seemed forever incapable of achieving. Eight years later, just two months before his death, he is still proclaiming the need for peace: "Lo que necesita la Nación es reposo, tranquilidad" (Discurso of March 11, 1842; M, 21). Being well acquainted with the behavor of people in mobs, Espronceda fully appreciated the fact that chaos leads to still further splintering of society's elements. He undoubtedly drew from his personal experience in describing the reaction of the citizenry in *Sancho Saldaña* and in this passage from *El diablo mundo:*

Y ya el discorde estrépito aumentaba
Y la mentira y el afán crecía,
Y la gente y la gente se empujaba,
Codeaba, pisaba y resistía.
El semblante y los ojos empinaba
Cada cual para ver si algo veía
. . . .
Nadie a la voz del compañero atiende,
Nadie acude a la ajena pesadumbre.
Nadie presta favor y todos gritan
Y en confuso tropel se precipitan. (*DM*, vv. 2677–82, 2721–24)

What must have disturbed him most was the way in which disatisfaction with government and continual disorder was used by politicians to propagate their own power.

Given the history of nineteenth-century Spain, Espronceda's desire for peace and stability seems like an unrealizeable goal, a hope that

could only be entertained by an idealistic poet, a "poet of the Revolution . . . , [with no] grasp of political doctrine," as James Fitzmaurice-Kelly wrote over fifty years ago.[17] Nonetheless, the essays propose a rational approach to the delicate question of orderly change. In addition to the economic reforms mentioned above, Espronceda affirms the need for the reorganization of government itself so that it could have a *stronger* role in leadership. In a speech of March 11, 1842, he notes that the nation needs "un Gobierno, un pensamiento que, dirigiendo el movimiento del pueblo, abra las fuentes estancadas de la riqueza pública . . ." (M, 21). Further, he declares that the government must represent the interests of the people and not serve only the plutocracy: "Los pueblos entenderán de una vez el Gobierno constitucional; lo verán identificado con sus intereses, y se aprestarán a defenderlo, porque tendrán la convicción de que, defendiendo al Gobierno, se defienden a sí propio" (M, 22). For the modern reader this appears to be vague rhetoric but one must remember that Spain had had several constitutions and differing forms of rule, and in this speech Espronceda is espousing, if not a democratic system of government, at least a democratic society.

The democratic ideal implies equality of opportunity for all citizens, a goal often frustrated in reality. In his effort to reintegrate himself into society, Adán, in Canto V of *El diablo mundo*, echoes the poet's lack of comprehension at institutionalized inequality: "¿Por qué nacen/Pobres como yo los unos/Y nacen los otros grandes?" (*DM*, vv. 4365–67). The poet found solutions to this problem in the theories of Henri Saint-Simon and these are best expressed in Espronceda's most incisive essay, "Libertad, igualdad, fraternidad": (he writes) "La igualdad significa que cada hombre tiene una misión que llenar según su organización intelectual y moral, y que no debe encontrar trabas que le detengan en su marcha, ni privilegio que delante de él pongan hombres que nada valieran sin ellos; significa, en fin, que todo sea igual para todos y que la facilidad o dificultad de su merecer esté en razón de la igualdad o desigualdad de las capacidades y no de los obstáculos, que antiguos abusos o errores perjudiciales establecieron" (M, 9).[18]

If Espronceda's early works are the product of a generalized discontent with the structure and functioning of Spanish society, *El diablo mundo*, begun in 1840, is a poignant focusing of that dissatisfaction and one of the best examples of committed literature of the Romantic period. The polymorphic nature of the work has been amply commented on but until recently little has been said of its extensive commentary on contemporary society and politics.[19] Some of the most penetrating lines of the entire work are directed at the bureaucracy. Of the Spanish cabinet we read:

Basta, silencio, hipócritas parleros,
Turba de charlatanes y eruditos,
Tan cortos en hazañas y rastreros
Como en palabras vanos infinitos:

Ministros de escribientes y porteros,
De la nación eternos parásitos. (*DM*, vv. 2653–58)

The sarcasm of this and numerous similar passages reflects Espronceda's demand for a reorganization of the bureaucracy: "¿Qué empleados inútiles se han abolido. . . ? En España, donde hay sinnúmero de empleos inútiles, oficinas enteras, asilo de hombres ineptos y holgazanes que deben al favor únicamente destinos o al abandono y descuido de los gobernantes, es una medida importante, y producirá un ahorro considerable la supresión de todas ellas" (BAE, 576).[20]

This outline of some of Espronceda's concerns as expressed in poetry, fiction and essay does not necessarily reveal a systematic program for social reform, a criticism levelled at the poet from numerous commentators, among them Homero Castillo, Joaquín Casalduero, and James Fitzmarice-Kelly.[21] Clearly, however, the artist is not obligated to present such a plan. In his study of *The Literature of Commitment*, Charles I. Glicksberg writes that

> The politically committed writer takes with the utmost seriousness his responsibility to society, but that responsibility cannot, he discovers, be carried out with conspicuous success. The frustrations that attend his creative efforts are born of the realistic knowledge that his books, however honestly wrought, achieve but little in helping to shape a better world. If he resorts to forthright exhortation, he defeats his own ends as an artist. He must paint life as it is, not as he would like it to be, if his work is to be stamped with the seal of authentic conviction. Yet his aroused conscience impels him to utter his moral protest. He will not make his peace with the Establishment; he continues to cherish his right to criticize. He persists in his state of alienation, an intransigent member of the opposition.[22]

Considered in isolation, Espronceda's essays are nothing more than minor historical documents. For Hispanists, however, they are a means by which we can establish a direct link between "art" and "object," between literature and society. While they are not works of high literary merit (compared, for example, to the articles of Larra), the essays do reveal an ideological matrix which yields a more cogent and coherent interpretation of the body of Esproncedian poetry. Without the context of the essays, many poems appear to be amorphous social commentary; read alongside the essays, Espronceda's poetry becomes an incisive political and social statement in response to specific policies of the Old Order.

David J. Billick

NOTES

1. Antonio Ferrer del Río, "Biografía de Espronceda," *El laberinto*, vol. I, no. 2 (16 November 1843), pp. 3 and 16; and "Don José de Espronceda," in *Galería de la litera-*

tura española (Madrid: F.P. de Mellado, 1846), pp. 235–51; Alberto Lista y Aragón, "Poesías de D. José de Espronceda . . . ," in *Ensayos literarios y críticos . . .* (Seville: Calvo-Rubio, 1844), vol. I, pp. 82–85; Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, 1st ed. (New York: Dryden Press, 1948); Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español, historia y crítica* (Salamanca: Anaya, 1973).

2. Carlos Blanco Aguinaga, *et. al.* make the same judgment in *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (Madrid: Castalia, 1978): "Andaríamos mal encaminados si no viéramos la obra total de Espronceda (poesía, teatro, novela, artículos) como expresión directa de su ideología política" (vol. II, p. 97). The French Hispanist, Robert Marrast, in his *José de Espronceda et son temps; littérature, sociéte, politique au temps du romantisme* (Paris: Klincksieck, 1974) has undertaken this kind of comprehensive study but the vastness of his effort (vol. I contains 720 pages and over 3,000 footnotes) yields a somewhat diffuse treatment of the subject. Regarding the political import of Espronceda's theater see Stephen Vasari, "El sentido oculto de la comedia *Ni el tío ni el sobrino* de Espronceda," *Romanische Forschungen*, 88 (1976), 395–402.

3. Ángel Antón Andrés, "Prólogo" to *Sancho Saldaña* (Barcelona: Barral, 1974), vol. I, p. 27. Future references to *Sancho Saldaña* are from this edition and will be indicated with volume and page numbers in parentheses.

4. Berkeley: Univ. of California Press, 1976), p. 18.

5. The following is a chronological list of Espronceda's essays with the modern edition wherein they can be found: either Jorge Campos, ed., *Obras completas de D. José de Espronceda* (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 72; Madrid: Atlas, 1954), abbreviated in the text as BAE with page numbers in parentheses; or Robert Marrast, ed., *Espronceda, Articles et discours oubliés . . .* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966), abbreviated as M, also with page references in parentheses: "Poesía" (Jan. 24, 1834), BAE, pp. 579–80) "Influencia del gobierno sobre la poesía," (Febe. 28, 1834), BAE, pp. 581–82; "Libertad, igualdad, fraternidad" (Jan. 15, 1836), M, pp. 7–10; "Destrucción de nuestros antiguos monumentos artísticos" (unpublished during Espronceda's lifetime), M, pp. 10–12; "El gobierno y la bolsa" (Mar. 7, 1836), BAE, pp. 582–83; *El Ministerio Mendizábal* (April 1836), BAE, pp. 573–79; "Al congreso de señores diputados" (of uncertain authorship, June 3, 1841), M, pp. 16–19; "Política general" (May 19, 1841), BAE, pp. 592–96; "Política general" (July 1841), BAE, pp. 596–99. Five recorded speeches before the Cortes (from March through May of 1842) can also be found in M, pp. 19–41.

6. All references to the shorter poems are from Robert Marrast's edition of *Poesías líricas y fragmentos épicos* (Madrid: Castalia, 1970), hereafter abbreviated as *Poesías* with citations made through page numbers in parentheses.

7. Jaime Vicens Vives, *Historia social y económica de España y América* (Barcelona: Editorial Teide, 1959), tomo IV, vol. II, pp. 89 and 355. Larra was similarly disenchanted with Mendizábal's failure to assist the lower classes; see David Thatcher Gies, "Larra and Mendizábal: A Writer's Response to Government," *Cithara*, 21, no. 2 (May 1973), 74–90.

8. *El estudiante de Salamanca/El diablo mundo*, ed. Robert Marrast (Madrid: Castalia, 1978), vv. 4424–29. Cited parenthetically hereafter as *ES* and *DM* respectively.

9. *Teoría de las cortes ó grandes juntas nacionales de los reinos de León y Castilla . . .* (Madrid: Impr. de Fermín Villalpando, 1813), vol. I, p. 125. Also available as vol. 219 of the BAE.

10. Larra and Espronceda "fueron casi los únicos que entendieron la crítica de Flórez Estrada a la desamortización de Mendizábal"; José Luis Aranguren, *Moral y sociedad; la moral social española en el siglo XIX*, 4th ed. (Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1970), p. 84.

11. Eloy Terrón, *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea* (Barcelona: Península, 1969), p. 19.

12. Antón Andrés, p. 31.

13. Antón Andrés, p. 30.

14. Antón Andrés, p. 34.

15. *Le cas de Don Juan* (Paris: Éditions du Seuil, 1953), p. 129. Even Gregorio Marañón who puts much emphasis on the psychological aspects of Don Juan still recognizes that he is "un rebelde frente a la ortodoxia social y religiosa del ambiente" (*Don Juan, ensayos sobre el origen de su leyenda*, 3rd ed. [Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944], p. 93).

16. John Fagg notes that by 1840 Espronceda was "a well-known republican, and indeed a prized asset of the movement." See Fagg, "The Republican Movement in Spain, 1790–1868" (Ph.D. diss., Univ. of Chicago, 1942), p. 40.

17. "Espronceda," *Modern Language Review*, 4 (1908), 32.

18. As in the case of disentailment, one can find similarly worded passages in *Teoría de las cortes* of Martínez Marina: "En todo gobierno sabio la fortuna, el destino, el honor y la dignidad del ciudadano debe corresponder á su industria y aplicación y talentos" (I, 100). The theories of Saint-Simon were certainly available in Spain by this time. By 1840, organized meetings were being held to discuss the works of such "foreign radicals" as Robert Owen, Saint-Simon and Charles Fourier (Fagg, p. 46), and early in the same decade biographies and summaries of Saint-Simon's ideas begin to appear in Madrid newspapers (see Iris M. Zavala, *Románticos y socialistas; prensa española del XIX* [Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1972], p. 119).

19. See Judith Navarro, "Reinterpretation of Espronceda's Poetry as Expression of his Ethical and Artistic Commitment" (Ph.D. diss., Pittsburgh, 1973) and Stephen Vasari, "Interpretación temática y simbólica de *El diablo mundo* de Espronceda" (Ph.D. diss., UCLA, 1970).

20. A criticism voiced by Galdós some fifty years later in *Miau* (1888), and a plan proposed by Martínez Marina in 1813: "El segundo medio sería reducir al *minimum* posible los empleados públicos, los que no contribuyen con sus brazos ni con su industria á multiplicar el bien y la riqueza nacional, los que han abrazado ciertas profesiones mas gravosas que útiles á la sociedad y los que viven á costa del tesoro público ó á expensas de los particulares" (*Teoría de las cortes*, I, 126–27).

21. See Homero Castillo, "Filosofía y arte de Espronceda," *Hispania*, 34 (1951), 357–62; Joaquín Casalduero, *Espronceda* (Madrid: Gredos, 1961); and Fitzmaurice-Kelly, *op. cit.*

22. *The Literature of Commitment* (Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1976), p. 44.

La Mesa Española en el Madrid de Larra

La tendencia marcadamente reformadora que caracteriza los artículos de Mariano José de Larra cubre una multitud de defectos que define, en general a la sociedad española y en particular a la clase media madrileña de su época. A través de las páginas de sus artículos percibimos claramente los principios de la ilustración dieciochesca que Larra hereda en parte de su padre, hombre ilustrado y cirujano en el ejército de Napoleón.

Debido a su afiliación afrancesada y liberal la familia es exiliada a Francia en 1813. En 1818 larra regresa a España, gracias a un indulto dado por Fernando VII. Una vez instalado en la capital española, Larra empieza a darse cuenta de la falta de libertad y el estado de atraso general que caracteriza al país. Estos pensamientos van desarrollándose en lo mas íntimo de su ser donde por fin encuentran salida en sus artículos que a su vez reflejan sus principios progresistas y liberales. Esta actitud, encajada dentro de la satira, produce una postura netamente reformista, hecho observable en las palabras del autor cuando declara su noble misión literaria: "Somos satíricos porque queremos criticar abusos, porque quisiéramos contribuir con nuestras débiles fuerzas a la perfección posible de la sociedad a que tenemos la honra de pertenecer."[1]

Un segmento de estas preocupaciones muestra un vivo interés en como sus conciudadanos conciben las distintas formas de actividades sociales siendo una de ellas el comer. El lector cuidadoso podrá observar que en tres artículos, "Correspondencia del duende," "El castellano viejo," y "La fonda nueva," Larra manifiesta su visión de como los españoles participan en esta forma de interacción humana.

Esta trilogía gastronómica la dividiremos a los efectos del presente análisis en dos categorías generales. La primera refleja las percepciones del autor hacia la mesa española, concebida como acto social, que a su vez contiene cuatro subdivisiones; la limpieza general de los establecimientos citados, el servicio, el comportamiento inapropiado de la clientela que frecuenta estas fondas, y la preparación deficiente de los manjares servidos en ellas.

En la segunda categoría, Larra adopta una postura netamente didactica, que constituye la segunda faceta de nuestra discusión y que será presentada a su debido tiempo. De los tres artículos, dos de ellos, "Correspondencia del duende," y "La fonda nueva," dirigen sus críticas contra los abusos encontrados en los restaurantes, mientras que "El castellano viejo" describe los defectos que se observan en la celebración de una comida de cumpleaños que tiene lugar en una residencia privada de la capital.

Otra diferencia notable entre "El castellano viejo" y los otros dos artículos es que se nos pinta a Braulio, prototipo de la casta española, tal como es; hombre crudo en extremo e ignorante de las reglas más elementales de la urbanidad. Es decir, que en este artículo la finalidad del autor no es, como en los otros dos, una investigación de la condición actual de la mesa española sino mas bien la presentación verídica de un tipo incivil cuya descripción tiene su mayor anclaje dentro del contexto de una comida de celebración de cumpleaños.

Sin duda una de las consideraciones más importantes, que constituye la primera subdivisión en el concepto de restaurante es la limpieza general, la falta de la cual Larra nos revela en "Correspondencia del duende" y "La fonda nueva." En primera el narrador dice, ". . . lo que es peor, aquel sacar los mozos los cubiertos del bolsillo, donde participan de elementos aun peores,"[2] y luego en el segundo, ". . . sacarán las cucharas del bolsillo, donde están con las puntas de los cigarros; . . ."[3]

Un tercer ejemplo, sacado de "La fonda nueva," subraya lo sucios que están todos los utensilios que se usan para comer y el camarero que sirve la comida, cuando dice, ". . . nos darán, en primer lugar, mantel y servilletas puercas, vasos puercos, platos puercos y mozos puercos; . . ."[4]

La segunda subdivisión que describe el servicio toma dos direcciones: la primera ("La fonda nueva") se desarrolla dentro del contexto del restaurante y la segunda ("El castellano viejo") refleja la falta de una actitud civilizadora de parte de la persona que da la fiesta hacia sus invitados. En el primer caso observamos que no hay relación entre la supuesta alta categoría del restaurante en cuestión y el grado de esmero del servicio dado por esa fonda. El narrador dice que frecuenta la mejor fonda de Madrid y no encuentra ". . . ni un criado decente, ni un servicio de lujo . . ."[5]

Otra faceta reveladora del tipo de servicio que encontramos en los restaurantes indica la falta de camareros suficientes para el número de público. ". . . la fonda nueva no reducirá nunca el número de sus mozos, porque es difícil reducir lo poco; se ha adoptado en ella el principio admitido en todas: un mozo para cada sala, y una sala para cada veinte mesas."[6] En el segundo caso percibimios de la actitud de Braulio el cuadro de un señor que hace que sus invitados pasen toda clase de incomodidades a nombre de la sencillez y la franqueza, al pronunciar estas palabras: ". . . exijo la mayor franqueza; en mi casa no es usan cumplimientos."[7]

La tercera subdivisión representa ejemplos del comportamiento inapropiado por parte de los comensales en cuanto al acto social de comer. Uno de los mas representativos es el del tipo que va al restaurante para buscar a alguien con quien comer. Este finge esperar por otro, pero cuando encuentra a los con quienes quiere comer, dice,

—¡Hombre! ¿Ustedes por aquí?
—Coma usted con nosotros —le responden todos.

Excúsase al principio; pero si había de comer solo . . . Un amigo a quien esperaba no viene . . .

—Vaya, comeré con ustedes —dice por fin, y se sienta. ¡Cuán ajenos estaban sus convidadores de creer que habían de comer con él! El, sin embargo, sabía desde la víspera que había de comer con ellos; les oyó convenir en la hora, y es hombre que come los más días de oídas, y algunos por haber oído.

Otro tipo de comportamiento inapropiado se muestra cuando un comensal llega con el afán de impresionar a sus amigos, o a una muchacha, y gasta más dinero del que puede en una comida:

Aquel joven que entra venía a comer de medio duro; pero se encontró con veinte conocidos en una mesa inmediata; dejóse coger también por la negra honrilla, y sólo por los testigos pide de a duro. Si como son sólo conocidos fuera una mujer a quien quisiera conquistar, la que en otra mesa comiera, hubiera pedido de a doblón: a pocos amigos que encuentre, el infeliz se arruina. ¡Necio rubor de no ser rico! ¡Mal entendida vergüenza de no ser calavera![9]

El siguente ejemplo revela al palurdo que se cree inteligente y bien informado especialmente sobre los asuntos del estado:

Allí arreglan la Europa, toman la *Gaceta*, hacen como que leen, hablan alto, y dando porrazos para adquirirse la importancia que nadie les da, mandan a menudo a los mozos, y si os acercais los veréis decir cada uno:

—Si yo fuera ministro, si yo fuera rey, otra cosa andaría; había de hacer y acontecer.

De allí salen y van en derechura desde su congreso a arreglar las enjalmas de sus borricos, que trajeron cargados de paja, para volverse a su lugar, donde, si vaís, veréis a estos ministros, que se creen con mas talento que un Floridablanca, empezar a palos con sus mujeres, y dirigir pesimamente a sus hijos, que no saben arreglar ni enseñar a leer y escribir; y si os familiarizaís mas con ellos, os darán pruebas convincentes de su ilustración, que podréis criticar en algún cuaderno.[10]

Los restantes ejemplos dentro de esta tercera subdivisión tienen lugar dentro del contexto de una residencia privada, sitio de la comida de cumpleaños arriba mencionada. Todos los ejemplos citados revelan unas facetas específicas que corroraban ignorancia total y absoluta de Braulio de las reglas de la urbanidad. Un primer caso nos presenta al invitado que llega a la hora señalada (las dos) y come tres horas después. "Las cinco eran cuando nos sentábamos a comer."[11]

Otro ejemplo sirve para revelarnos la desconsideración del anfitrión hacia los comensales por lo apretado que están: "Ya se concibe, pues, que la instalación de una gran mesa de convite era un acontecimiento en aquella casa; así que se había creído capaz de contener catorce personas que éramos una mesa donde apenas podrían comer ocho comodamente."[12] Al servir la comida exclama Braulio: "—Sin etiqueta, seño-

res —exclamó Braulio; y se echó el primero con su propia cuchara."[13] Por último el tono inapropiado de la fiesta queda caracterizado así: "—Ustedes harán penitencia, señores —exclamó el anfitrión una vez sentado—; pero hay que hacerse cargo que no estamos en Genieys . . ."[14]

La última subdivisión se refleja en dos ejemplos que describen la falta de esmero en la preparación de los platos servidos. El narrador empieza su condenación de este aspecto de los restaurantes madrileños cuando subraya la falta de lógica que produce nombres heroicos de los platos que aparecen en el menú que prometen mucho y resultan deficientes. Primero nos revela su sorpresa al notar estos nombres históricos. "¿Qué es aquello de llamar a las diversas piezas de comer Marco Antonio, Cleopatra, Viena, Zaragoza, Venecia, Embajador chico y grande?"[15]

Luego nos comunica la decepción que sufre cuando se entera de la lamentable realidad. ". . . confieso, que cuando vi todo aquel aparato histórico sospeché que me iban a dar una comida muy erudita y llena de alusiones históricas y rasgos filosóficos; pero nada de eso: me la dieron tan prosaica y vulgar como en las demás fondas."[16] La próxima crítica censura a una variedad de platos que dejan mucho que desear. "A propósito: criticad los manjares, sobre todo aquel engrudo llamado crema, de que no saben salir en todo el año; aquella execrable mostaza hecha a fuerza de vinagre; aquel cocido insípido y asqueroso. . . ."[17]

"El castellano viejo" nos describe las funestas consecuencias de ofrecer a los invitados algunos platos preparados en las fonda con su deficiencia predecible y los manjares preparados en casa por la criada auxiliar que por definición carece de la destreza culinaria necesaria en la preparación de la comida aceptable si no exquisita.

Como hemos dicho anteriormente la influencia del padre de Larra y su estancia en Francia hacen mucho para imprimir a Mariano José con el sello de una actitud didáctica, postura implícita en su intento de erradicar los defectos de sus compatriotas.[18]

Esta tendencia que se refleja en una preocupación general para mejorar la calidad de la vida del prójimo, toma la forma específica, en el caso del doctor Larra, de traducir del francés al español un tratado sobre la toxicología escrito por el profesor Orfila, eminente cientifico y contemporáneo suyo.[19] Por otra parte el doctor Larra desempeña un papel decisivo en erradicar una epidemia del cólera en el pueblo de Navalcarnero.[20] No cabe duda que estos dos ejemplos sirven como estímulo para que su hijo, intente, a su manera, de mejorar las condiciones humanas de su país, no como su padre por medio de la ciencia, sino dentro del contexto literario de la prensa periodística del día.

No obstante este mejoramiento tiene que empezar con el lector, que enterado de la problemática habilmente expuesta en las páginas de estos artículos, se de cuenta de la situación y tome las medidas necesarias para rectificarla. Pero, para poder revelar los defectos a los mismos que los padecen es necesario primero, que el escritor sepa proceder de una manera en que el lector no se identifique con los que Larra condena.

Fígaro logra esto al adoptar un tono amistoso, creando así la ilusión de que el lector sea digno de las confidencias del narrador y por consiguiente esencialmente distinto de los tipos imperfector descritos por él.

Por otra parte la faceta estilística de estos artículos nos revela una multitud de formas retóricas—todas al servicio de la prosa satírica de Fígaro, que constituye gran atractivo para el público letrado español en la divulgación de su evangelio del progreso y de la modernidad.

En el caso de primera selección "Críticas del duende"—el personaje central—un observador anónimo siente la necesidad de notar que este órgano literario no debe limitarse a criticar sólo la obras malas sino también la infinidad de cosas dignas de ser criticadas.

> Bueno es que critiquéis las obras malas; pero habiendo tanto que criticar en Madrid, ¿se quedarán otras mil cosas que no pertenecen a la literatura sin el correspondiente varapalo, que merecen?
>
> Por ejemplo: yo creí que en vuestro primer cuaderno ya nos hablaríais de cosas más al alcance de todos. Criticad, señor Duende, las fondas de Madrid, los cafés, et., las casa públicas. ¿Por que no había de haber en una capital fondas decentes donde comer a gusto y con finura, y no que todas parecen casas donde se *gisa* de comer?[21]

En "La fonda nueva," el narrador encuentra la razón de ser de su crítica contra los malos restaurantes de Madrid en el personaje de un extranjero—un francés para ser exacto. Su papel lo define como prototipo del hombre civilizado que quiere conocer las costumbres españolas.

Al entablar un diálogo que va en torno a la cuestión de los pasatiempos que ofrece la capital española el extranjero hace preguntas y el narrador las contesta con el fin de mostrar al francés—pero en realidad van dirigidas al lector—la carencia total de actividades sociales dignas de una capital europea. La cita siguiente reproduce en parte, dicho diálogo:

> —Grandes carreras de caballos habrá aquí—me decía desde el amanecer —: no faltaremos.
>
> Perdone usted —le respondía yo—; aquí ho hay carreras.
>
> —¿No gustan de correr los jóvenes de las primeras casas? ¿No corren aquí siquiera los caballos? . . .
>
> —Ni siquiera los caballos.
>
> —Iremos a caza.
>
> Aquí no se caza: no hay donde, ni que.
>
> Iremos al paseo de coches.
>
> —No hay coches.
>
> —Bien; a una casa de campo a pasar el día.
>
> No hay casas de campo, no se pasa el día.
>
> Pero habrá juegos de mil suertes diferentes, como en toda Europa . . . Habrá jardines públicos donde se baile. Más en pequeño, pero habrá sus *tivolis*, sus *ranelagh*, sus *campos eliseos*. . . , habrá algún juego para el público.
>
> —No hay nada para el público; el público no juega.[22]

Otra técnica que Larra emplea para revelar la idiosincracia de sus conciudadanos tiene lugar dentro del marco de unas observaciones imparcialmente registradas, que sirven para proyectar su desacuerdo con la acción notada. El caso en cuestión revela su opinión sobre la manera en que las clases alta y baja pasan la mañana.

> Para el pueblo bajo, el día más alegre del año réducese su diversión a calzarse las castañuelas (digo calzarse porque en ciertas gentes las manos parecen pies), y agitarse violentamente en medio de la calle, en corro, al desapacible son de la agria voz y del desigual pandero. Para los elegantes todas las corridas de caballos, las partidas de caza, las casas de campo, todo se encierra en dos o tres tiendas de la calle de la Montera. Allí se pasa alegremente la mañana en contar las horas que faltan para irse a comer, . . .[23]

Después de agotar en su descripción las actividades inanes de las cuales participa el pueblo, Larra describe al francés el sino que le espera al que celebra un día especial en los restaurantes de Madrid. En términos generales esta experiencia se caracteriza por la falta de higiene, servicio, y destreza en la preparación culinaria.

La tercera y última selección, "El castellano viejo," sirve para reproducir la verdadera naturaleza de este prototipo del caracter nacional. Como hemos dicho anteriormente el tema de la mesa española es sólo una parte del óleo que Fígaro nos ofrece de Braulio, pero a la vez, es la parte mas reveladora que caracteriza mejor que cualquier otra la faceta defectuosa citada aquí, la realidad de que el personaje central del artículo no está consciente de como debe comportarse en público el hombre civilizado. Lo que sí observamos es una actitud que confunde la sencillez y la honradez con la mala educación y la ignorancia.

Dentro del contexto de una comida de cumpleaños, el narrador nos dibuja una serie de groserías. Por medio del diálogo y de las descripciones gráficas que observamos a lo largo de este artículo, el lector ya formando unas imágenes que le revelan el estado de incivilidad de Braulio.

Al cerrar este ensayo, el narrador hace hincapié en que existen dos grupos de personas que creen que son bien educados, unos que conciben la buena educación como una actitud basada en el respeto mutuo, y otros como braulio, el castellano viejo, que hacen alarde de incomodar al prójimo. El autor no deja duda ninguna de que grupo se considera parte cuando proclama:

> Concluída mi deprecación mental, corro a mi habitación a despojarme de mi camisa y de mi pantalón, reflexionando en mi interior que no son unos todos los hombres, puesto que los de un mismo país, acaso de un mismo entendimiento, no tienen las mismas costumbres, ni la misma delicadeza, cuando ven las cosas de tan distinta manera. Vistóme y vuelo a olvidar tan funesto día entre el corto número de gentes que piensan, que viven sujetas al provechoso yugo de una buena educación libre y desembarazada, y que fingen acaso estimarse y respetarse mutuamente para no

incomodarse, al paso que las otras hacen ostentación de incomodarse, y se ofenden y se maltratan, queriéndose y estimándose tal vez verdaderamente.[24]

Mientras que el didactismo en Larra es indirecto—es decir que sale como lección provechosa a raíz de un caso contado por el narrador—hay momentos en que Fígaro nos habla directa e inequivocamente, cubriendo su intervención con sólo un ligero disfraz. En "Correspondencia del duende" se vale del modo imperativo para subrayar lo directo que es su mensaje. Prueba de tal lo notamos en la cita que sigue. "Criticad señor Duende, las fondas de Madrid, . . ."[25] Poco después valiéndose del mismo recurso dice, ". . . criticad los manjares, . . ."[26] y por fin nos habla de las novedades que se observan en Madrid cuando exclama, "Hablad un poco de las novedades que se notan en los cafés . . ."[27]

"El castellano viejo" nos ofrece varias ocasiones en que Larra, sin valerse del artificio literario emite juicios acerca de como un hombre civilizado debe comportarse en sociedad. Para los efectos de la temática de este artículo, escojo el siguiente comentario que expresa como uno puede evitar el fracaso detalladamente dibujado en la comida de cumpleaños de "El castellano viejo."

¡Oh honradas casas donde un modesto cocido y un principio final constituyen la felicidad diaria de una familia; huid del tumulto de un convite de día de días! Sólo la costumbre de comer y servirse bien diariamente puede evitar semejantes destrozos.[28]

Otra ocasión que señala la intercalación de un juicio personal ocurre a renglón seguido de la frase profética de Braulio que dice: "—Ustedes harán penitencia, señores . . ."[29] La reacción del narrador registra su desacuerdo al decir. "—Necia afectación es ésta, si es mentira —dije para mí—; y si verdad, gran torpeza convidar a los amigos a hacer penitencia."[30]

Hacia el final de este artículo el narrador presenta en forma de lamentación la triste realidad que espera al invitado que participa en un banquete dado por esos señores que no han tenido la experiencia de comer, diariamente, con los buenos modales que exige la sociedad civilizada. Como consecuencia de tal actitud cubren su ignorancia con el prexto de la llaneza de la casta española. Larra resume dicha actitud con su acostumbrada elocuencia el notar.

. . . Líbrame de los convites caseros y de días de días; líbrame de estas casas en que es un convite un acontecimiento, en que sólo se pone la mesa decentemente para los convidados, en que creen hacer obsequios cuando dan mortificaciones, en que se hacen finezas, en que se dicen versos, en que hay niños, en que hay gordos, en que reina, en fin, la brutal franqueza de los castellanos viejos.[31]

Las preocupaciones de las mesa española en el Madrid de Larra están contenidas principalmente en los tres artículos estudiados. A lo largo de esa trilogía el lector encuentra el mismo mensaje progresista que caracteriza el resto de sus artículos que a la vez muestran una actitud marcadamente didáctica.

Este enfoque dual revela el espíritu racional y altruista de la ilustración dieciochesca; actitud que alumbra los años tenebrosos del reinado despótico y antiprogresista de Fernando VII.

Dr. Leonard T. Perry
Clemson University

NOTAS

1. José R. Lomba y Pedraja, "De la sátira y de los satíricos," *Artículos Literarios y Políticos*, (Madrid: 1968), p. 183.
2. José R. Lomba y Pedraja, "Edición, Prólogo y Notas" en *Mariano José de Larra, Artículos de Costumbres.*, Vol. I (Madrid: 1965), p. 23.
3. Ibid., p. 140.
4. Ibid., pp. 139-140.
5. Ibid., p. 139.
6. ibid., p. 141.
7. Ibid., p. 81.
8. Ibid., p. 142.
9. Ibid., pp. 141-142.
10. Ibid., p. 23.
11. Ibid., p. 81.
12. Ibid., p. 82.
13. Ibid., p. 83.
14. Ibid., pp. 82-83.
15. Ibid., p. 21.
16. Ibid., pp. 21-22.
17. Ibid., pp. 22-23.
18. A. Rumeau, "Le Premier Sejour de Mariano José de Larra en France (1813-1818)," en *Cheralier offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes francais* (Bordeaux, Feret, 1962), pp. 601-612. Este artículo nos ofrece el cuadro mas completo de los años 1813-1818 que el joven, Mariano José pasó en Francia a raíz del exilio de su padre.
19. Gregorio Cervantes Martín, *Hacia una Revisión Crítica de la Biografía de Larra* (Editora Puc Emma Porto Alegre, Brazil, 1975), p. 33.
20. Gregorio Cervantes Martín, "Nuevos datos sobre el padre de Fígaro," *Papeles de son armadans*, 72 (1974), pp. 245-247.
21. *Larra, Articulos de Costumbres*, pp. 20-21.
22. Ibid., pp. 135-136.
23. Ibid., p. 137.
24. Ibid., pp. 89-90.
25. Ibid., p. 20.
26. Ibid., p. 22.
27. Ibid., p. 23.
28. Ibid., p. 87.
29. Ibid., p. 82.
30. Ibid., p. 83.
31. Ibid., p. 89.

ODA

Tu universo lo mecía el viento
el viento que sigiloso pasaba
y con flores y restos de leños
a hurtadillas por la ventana se colaba.
Tus astros giraban elásticos
flotando de cuerdas invisibles
y sus posiciones miles
reflejaban sueños sin fines.
Tus estrellas rotaban y trasladaban
día y noche, noche y día
siempre silenciosas y medidas
así pendientes se pasaban la vida.
Tu dueño vino un día y te guardó
móvil solitario ahora inmóvil
en un baúl de ropa.
Tus estrellas de paja y lana
se asfixian entre camisas y naftalina;
entre botones, mangas y corbatas
hoy ya no escucho tu voz antes cristalina.
A tu universo lo mecía el viento;
a ti mi verso te mecía el viento.

POESÍA

En las tardes blancas
cuando el viento helaba cristales
buscaba en ti mis huellas
surcando así otras nuevas.
Venían recuerdos
pasaban momentos
y afuera la nieve
ocultaba mis pasos.
En las tardes verdes
cuando el horizonte era espejismo
saciabas tú mi sed
de incertidumbre.
Hablábamos de tiempo

disfrazábamos espacios
y afuera las hojas
seguían pasando.
Hoy
en las tardes de cemento
cuando te escucho llamar
no puedo abrirte la puerta.

OBJETOS

"O estudante deve trazer
três objetos que ele acha
que o representam."
Y llegaron los estudiantes
con sus reglas
sus libros de poesía y de música
sus revistas y fotos de pinturas
que los representaban.
Y yo no soy nada
porque no llevé nada . . .
El mar
no cabe en un hoyito en la arena
así como la noche
no cabe en un lápiz o en un pincel.
Y el hombre
también con toda su finitud a cuestas
¿cómo ha de caber entonces
en tres objetos?

Héctor Campos
University of California,
Los Angeles

Lorca's Yerma and the *beso sabroso*

During the 1920s and 1930s films excited many minds and enriched many talents, and Spanish writers reacted to the cinema with particular distinction.[1] If we heed the sober writings of moralists and sociologists, films had a harmful effect on the conduct of young people. Some sociologists focused particularly on scenes that contained kisses; in his study *Movies and Conduct*, Herbert Blum observed that "some young men deliberately employ passionate motion pictures as a means of inducing a greater attitude of receptiveness on the part of their companions;" and he went on to quote a sixteen-year-old girl's confession that "It is on her [girl friend] that I make use of the different ways of kissing that I see on the movies," and an eighteen-year-old college girl's admission that "These passionate pictures stir such longings, desires, and urges as I never expected any person to possess."[2]

The works of some Spanish writers suggest that sociologists such as Blum had cause for concern. In the first act of Gregorio Martínez Sierra's *El corazón ciego* (1922), María Luisa declared that she had learned in the cinema, which she ironically called "la escuela del crimen," "seis maneras distintas de dejar que le den a una un beso: al pasar una puerta, con portiere, sin portiere, con biombo, con cierre de cristales, a obscuras y con luz."[3] In his novel *Cinelandia* (1923) Ramón Gómez de la Serna added one more salvo to his satirical assault on Hollywood by making one of his characters found an "Academia de besos" in chapter XXXIV, where the frenetic repetition of *beso* and *besar* captures sibilantly the tireless pursuit of the perfect kiss; in their "tertulias de besos" the students substitute the kiss for conversation as they deliver themselves up singlemindedly to "el dúo besucón de la práctica cinemática":

> Se mantenía en aquellas salitas unas suculentas tertulias de besos y como quien cambia de conversadora o de conversador se cambiaba de besuqueadora o de besucador, todo seguido, sin tener que haber hecho nuevas declaraciones o nuevos méritos. Encontrando sin la angustiosa dureza de la oposición la espontánea riqueza de unos labios o el nácar fraterno de una mejilla.[4]

However fanciful or grotesque Gómez de la Serna's Academy of Kisses may seem, it did—like other features and episodes of his novel—reflect reality, in this case the desire of cinema stars to perfect kissing, to make of it an art. In his novel *Locura y muerte de nadie* (1929) Benjamín Jarnés situated in a night club Tres Hermanas Argelinas, who "coinciden acaso en el modo de besar, que aprendieron en la misma revista de cine."[5] That magazine could be any one of a group that during the 1920s and 1930s published articles on "Los besos cinematográficos" and

"El nuevo arte del beso."[6] In 1896 cinema audiences had the opportunity to witness a man and a woman enacting, in less than a minute of running time, *The Kiss;* on May 9, 1929 the members of the Cineclub Español, Madrid, were treated to an "Antología del beso," which signalled the attraction kisses held for cinema-goers and the importance accorded to them by film-makers, whose efforts to vary and stylize the act of kissing are seen at their best in the ardent encounters of Greta Garbo and John Gilbert in *Flesh and the Devil* (1927).[7] The shooting script of the film makes it clear that the first kiss of Garbo and Gilbert is not a simple act but a delicately orchestrated performance from the moment Garbo utters the trite gambit "Have you a match?" The words "they kiss" are submerged in the precise directions governing the careful play with match and cigarette, the glow reflected on their faces, and the movement of hands and arms:

> "Have you a match?" she asks, and puts the cigarette between her lips. Leo reaches for his match case, strikes the match with eager, trembling fingers, caps the flame in his hands against the light spring breeze as he leans towards her. She leans nearer, cigarette extended, but before the match and cigarette meet there is a pause in which their faces are clearly defined in the flare of the match. There is a challenge and a yielding in her eyes. For one breathless moment their glances are held, then slowly, almost deliberately, she drops the unlighted cigarette. His hands slowly open, the match falls and goes out. His arms go around her; his lips seek hers, they kiss and as they do so, her white arms slowly encircle his shoulders in a tight embrace.[8]

If we turn from this elegant and precisely modulated love-play to Juan's clumsy, uncharacteristically impetuous attempt to kiss Yerma at the very end of Lorca's tragedy, no greater contrast is possible between the kiss as a stylized act and the kiss as an expression of direct, indelicate passion. Although *Yerma* contains much explicit sexual statement essential to Lorca's diagnosis of physical incompatibility, little attention has been paid to Juan's kiss. It is of course ironic that the first time Juan directs towards his wife any kind of passionate feeling comes moments before she throttles him; his sudden rush of desire, her revulsion, and her murder of him are thus so closely interconnected that his kiss acquires a significance out of all proportion to its gaucheness or to its voltage. As James A. Parr has aptly pointed out, Juan's demand for a kiss "es el colmo, el golpe de gracia, la gota que colma el vaso;"[9] it certainly occurs at the wrong place and at the wrong time. John Atkins has indicated in his study *Sex in Literature* that "The kiss is clearly an act of enormous potential, a promise, a danger sign, a decision;"[10] Yerma instantly sees the danger sign and recognizes that her husband has taken a decision induced by the heady, electric atmosphere, which, although intensified by Lorca to create dramatic thrust and emotional pressure, had its basis in reality: the pilgrimage of Moclín, situated about fifteen miles north-

west of Granada. Marcelle Auclair has written that "Le pélèrinage est une *fiesta* énorme, avec tout ce que cela comporte de cuisines en plein vent, de débits d'alcool et d'eau fraîche, d'attractions de foire, dans l'incessant raclement des guitares et l'obsession des castagnettes." Both Auclair and Francisco García Lorca adduce the reason for the notoriety of the Moclín pilgrimage when they recall the offensive and indiscriminate cry of "¡Cabrones!" with which boys and youths greeted the husbands of those women seeking in the *romería* a remedy for their childlessness.[11]

Influenced by the moonlight and by the drinks he has taken with other men, Juan suddenly relishes his wife as he tries to assert himself as a husband by observing the erotic rules and masculine standards of the pilgrimage pronounced by the Macho and the chorus of men earlier in the same scene. As if to explain the third Hombre's urgent command "¡Dale ya con el cuerno!" the Macho declares:

En esta romería
el varón siempre manda.
Los maridos son toros.
El varón siempre manda,
y las romeras flores,
para aquel que las gana.[12]

Compounded of song, dance, music, alcohol, and moonlight, this atmosphere has operated an almost magical change in Juan; the irascible, exasperated husband who in the previous scene had pushed away his wife with the curt commands "Apártate," "¡Quita!," and "Calla" (II, 727, 728) is now the eager and impulsive lover who exclaims "¡Abrázame!" and "Bésame . . . así" (II, 743). Yerma is totally unmoved by her surroundings—and disgusted by his approach; her impassivity on the one hand and her revulsion on the other must be understood in order to appreciate Lorca's purpose in creating a character so morally straitjacketed and so sexually benumbed that a single kiss generates a murderous impulse.

Let us put Juan's kiss in its exact context: Yerma has rejected the Vieja's urging to live with her and her son and for the first time hears the word "Marchita" said to her face; Juan has overheard their conversation, and tells Yerma unequivocally that he is not interested in having a son:

JUAN. (*Fuerte.*)
¿No oyes que no me importa? ¡No preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!

YERMA.
¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN
Nunca.
(*Están los dos en el suelo.*)
YERMA
¿Y no podré esperarlo?
JUAN
No.
YERMA
¿Ni tú?
JUAN
Ni yo tampoco. ¡Resígnate!
YERMA
¡Marchita!
JUAN
Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrázame! (*La abraza.*)
YERMA
¿Qué buscas?
JUAN
A ti te busco. Con la luna estás hermosa.
YERMA
Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.
JUAN
Bésame . . . así.
YERMA
Eso nunca. Nunca. (YERMA *da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.*) (II, 742–4)

Having categorically rejected the possibility of fathering a child, Juan —with a monumental lack of tact and finesse—proceeds to make a sexual advance that constitutes physical contact for its own sake on its own terms. And it is Yerma's repudiation of sexual passion for its own sake that explains why Víctor García omitted from his celebrated production of the play four key words: Juan's command, "Bésame . . .así," and Yerma's instinctive, instantaneous reaction: "Eso nunca." García's expunging of something intriguingly called *eso* is not a surprise in his overheated production, in which Nuria Espert as Yerma bares her breasts and rolls on the floor with Juan in the misplayed opening scene. A London critic of García's production—Harold Hobson—made the apt observation that "the emotional temperature of Lorca's poetry is many degrees lower than that of Mr. García's production."[13] If the relationship between Yerma and Juan were as close and skittish as García would have us believe, then the words "Bésame . . . así" and "Eso nunca" have no purpose and Yerma's repudiation of a kiss is both unprepared and unexplained. If we cannot see that a kiss of passion can revolt her, we have not even begun to understand the pressures and traditions that

have shaped her. García's omission of these words is consistent with—and a consequence of—his misinterpretation of the play, and misinterpretation is a hard taskmaster. Yerma could never roll on the floor with Juan. If those four words hindered García's interpretation, his omission of them highlights their significance.

When Juan says eagerly, hungrily, "Bésame . . . así," what did he do? What did he mean? We know what his kiss is not: it is not a *beso casto* or a decorous kiss on the cheek, defined by the Romans as *oscula;* they used two other words for kisses to the mouth: *basia,* applied to the mouth in affection, and *suavia,* applied to the lips in passion. Two critics have attempted to construe Juan's words; without going into details, Parr contends that "lo que desea Juan es que le bese de una manera pervertida, y no en la boca;" and Murray Baumgarten maintains that Juan's command is a request "that she perform oral intercourse with him instead"—instead, that is, of inseminating her. Baumgarten elaborates:

> While he complies with his husbandly duties in the rare occasions when he is not devoting himself body and soul to the increase of his flocks or vineyards, Juan's occasional sexual forays are either, as Yerma tells us, cold and dutiful, or, as we witness in the last scene, power plays and thus perverse. He refuses to choose the prone position, and it is this act of intentionality which is expressed in his preference for oral love at the conclusion of the play.[14]

Talk of perversion and oral love run the risk of diverting the reader's attention from the inner logic and verbal texture of the play, which invite us to associate Juan's command with the liquidly passionate kiss advocated by the Vieja in her first meeting with Yerma. Yerma is completely bewildered by the Vieja's question "¿A ti te gusta tu marido?," which she has to gloss as "¿Si deseas estar con él?" (II, 683). Yerma's replies—"¿Cómo?" and "No sé"—elicit the following advice from the old woman: "Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo" (II, 684). In the final scene of the play she advocates once again the need for passionate contact between man and women when she tells Yerma, totally insensitive to the erotic pressures of the *romería,* that children "Están hechos con saliva" (II, 738).

Lorca's caustic mention in *Libro de poemas* of an "examen de lujuria" (I, 87) and his constant allusions to prostitutes and prostitution in *La casa de Bernarda Alba* encompass a deep and consistent interest in sexuality, and particularly in the sudden irruptions of passion that conflict with Catholic doctrine on the one hand and with decorum on the other. That interest, transparent in *Yerma, Bodas de sangre,* and *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* is illustrated by his use of picturesque metaphors found in erotic poetry of the Golden Age. In describing

herself as "una mujer con faldas en el aire" (II, 681), the Vieja models herself on the warm-hearted and compliant *fregona* of an erotic sonnet, whom we see "alzándose las faldas hasta el rabo," and on "la humilde sor Quiteria," who in another sonnet

se fue a la portería, diligente,
y alzó las faldas con muy gran paciencia.[15]

In the same way, the sexual charge of Lorca's ballad "La casada infiel" is contained in the lascivious recollection of the gypsy as he advertizes his virility and stamina:

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos. (I, 407)

However much delicacy is contained in the word "nácar," this boast reproduces graphically both the words and the spirit of those Golden Age expressions that represent the male's sexual drive as *cabalgar;* as one cooperative female explains at the end of a sonnet,

El tuétano sabroso está en los huesos,
y con traer cojín quien me cabalga,
sin mataduras correrá a la brida.[16]

If we focus on kisses and kissing, we can trace the same consistent fascination they exercised on Lorca as acts of passion. The "besos de fuego" for which his Andalusian spinster yearns in *Libro de poemas* in the poem "Elegía" (I, 39) and the "labios de ascuas" of which the inadequate Perlimplín dreams (II, 359) are translated into a scene of passion in his screenplay *Viaje a la luna,* which contains the following sequence:

62 The harlequin boy and the nude woman ascend in the elevator.
63 They embrace.
64 A view of the sensual kiss.[17]

It is base, earthy sensuality devoid of romantic idealism that makes the gypsy describe the married woman after their night of love as "Sucia de besos y arena" (I, 407); it is the threat of hungry kisses and excited hair-tugging that we hear uttered in the poem "Lucía Martínez," which belongs to "Eros con bastón," written in 1925:

Aquí estoy, Lucía Martínez.
Vengo a consumir tu boca
y a arrastrarte del cabello
en madrugada de conchas. (I, 350)

Let us remind ourselves of the Vieja's prescription for sexual harmony: "Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca." What she is urging is the kind of kiss that, known in English variously as the wet kiss, the deep kiss, the French kiss, and the soul kiss, was widely categorized in Golden Age poems as the *beso sabroso* and, in an equally sensuous metaphor, the *beso zumoso*. It is the type of kiss that inspired Góngora to write his elegant sonnet "La dulce boca que a gustar convida . . ." Juan's urgent command "Bésame . . .así" compresses the intense appeals of the excited lover who, in a kind of incantation, hymns the pleasures aroused by the tirelessly repeated contact of lips, tongue, and teeth:

Bésame, espejo dulce, ánima mía,
bésame, acaba, dame este contento,
y cada beso tuyo engendre ciento,
sin que cese jamás esta porfía.

Bésame cien mil veces cada día,
porque, encontrando aliento con aliento,
salgan de aqueste intrínseco contento
dulce suavidad, dulce armonía.

¡Ay, boca, venturoso el que te toca!
¡Ay, labios, dichoso es el que os besa!
Acaba, vida, dame este contento,

y dame ya ese gusto con tu boca.
Bésame, vida, ya, si no te pesa,
aprieta, muerde, chupa, y sea con tiento.[18]

What Juan is saying to Yerma—in the words of one line of this sonnet —is simply "y dame ya ese gusto con tu boca." In recoiling with disgust from the very idea that two mouths, two tongues, can give pleasure, Yerma repudiates *gusto* and the premises on which it is based. As we saw in her bewildered reaction to the Vieja's question "¿A ti te gusta tu marido?", she does not know what *gusto* means or implies; Yerma's mind moves from incomprehension to a flat denial as the old woman rephrases her question:

VIEJA 1.ª
Oye. ¿A ti te gusta tu marido?
YERMA
¿Cómo?
VIEJA 1.ª
¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él? . . .
YERMA
No sé.

VIEJA 1.ª

¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios. Dime.

YERMA

No. No lo he sentido nunca. (II, 683)

This failure to feel any kind of tremor, any kind of vibration, in the presence of her husband explains the coldly functional way in which she describes sexual intercourse. The verbs Lorca put into her mouth are an eloquent comment on their sexual relationship; Juan, she says to Dolores, "me cubre" and thereby "cumple con su deber" (II, 723); she of course also discharges a duty as is clear from her confession to the Vieja that "Yo me entregué a mi marido por él [mi hijo], y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme" (II, 684).

In putting into her mouth such chill verbs as *cubrir* and *entregarse*, Lorca is inuring her in her pride and virtue and separating her from those female characters who use explicit sexual language and transparent sexual symbols in order to celebrate the passionate union of man and woman. Yerma does not belong to the world of sensuality peopled by the Vieja, the Lavanderas, and the Hembra; she feels out of place in it, sets herself not only apart from it but above it. "Así corre el mundo," says the old woman in justification of man's erotic domination of woman; "El tuyo, que el mío no," retorts Yerma, whose primness and moral superiority lead her to equate passion with indecency in her conversation with Dolores in the third act, in which she longs to be able to have children without the aid of her husband: "No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!" (II, 723). In her longing for a kind of immaculate conception in which Juan would play no part, Yerma—without naming religion—follows unswervingly the religious doctrine inculcated in her and in so many others; Yerma was undoubtedly instructed that

> El cristiano debe respetar la pureza de su cuerpo, que es templo del Espíritu Santo. Así, que cualquiera acción fea consigo o con otra persona, es pecado mortal.
>
> También es pecado entretenerse en malos pensamientos o deseos de cosas torpes.[19]

The Vieja's claim that women go to the pilgrimage and "el santo hace el milagro" (II, 739) aims to give a veneer of respectability to the rumbustious events of Moclín. We know—and Yerma knows—that those who work the miracles are the virile opportunists whom María likens to "Un río de hombres solos" uttering "palabras terribles" (II, 732); one such opportunist is the Vieja's son, who, she tells Yerma, "está sentado detrás de la ermita esperándote" (II, 739). Yerma's mention of her cross (II, 707) reflects her vision of herself as a victim, as a martyr to childlessness and to the sexual impassivity that makes her relationship with

Juan so cold, so perfunctory, and thereby so fruitless. Yerma recognizes the need for passion; so much is clear from her longing to be like a mountain of fire when Juan makes love to her, as she confesses to Dolores:

> ¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. El va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego. (II, 723)

In other words, she acknowledges the need to be the type of woman she could never be, the type of woman who revolts her: the uninhibited, pleasure-seeking female amply represented in the play by the giddy Muchacha, the Vieja, the *lavanderas*, and the Hembra. The common attitude connecting these women is the delight in sexual activity, which the Vieja summarizes with exemplary and ecstatic simplicity when she sidesteps Yerma's probing questions with her reminiscence: "Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua" (II, 682).

The implicit setting for the Vieja's graphic recollection is the bed, which also underlies Yerma's accusing questions to her husband at the beginning of the play: "¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba yo al levantar los embozos de holanda?" (II, 670). In the second act, in a similarly acrimonious confrontation with Juan, the marriage bed again comes to her mind, but in a way that suggests her acknowledgement that to sing when she and Juan went to bed together for the first time was not enough: "Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad" (II, 707). Her bed shines in her imagination with a kind of virginal purity because it is untouched by passion; it is not the place of the singing and the moaning with delight celebrated by the washerwomen. Harmonizing plain statements, simple arithmetic, and explicit sexual symbols, Lorca put into their mouths hymns to passion and prescriptions for pleasure, which follows a cycle as simple and as natural as sleeping and eating. The second Lavandera sings in anticipation:

> Por el monte ya llega
> mi marido a comer.
> El me trae una rosa
> y yo le doy tres. (II, 701)

The fifth Lavandera continues the cycle with a song recording an immediate experience:

> Por el llano ya vino
> mi marido a cenar.

Las brasas que me entrega
cubro con arrayán. (II, 701)

The fourth Lavandera directs our minds to the marriage bed with her evocation of a passion shared:

Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí. (II, 701–2)

The passion felt mutually and instinctively by husband and wife in these songs becomes the principle governing a series of rules the voicing of which classifies the Lavanderas as the *mujeres calientes* so repugnant to Yerma; "Hay que juntar flor con flor / cuando el verano seca la sangre al segador," declares the first Lavandera (II, 702). "Hay que gemir en la sábana," advises the first Lavandera; "¡Y hay que cantar!" retorts the fourth (II, 702). In the last scene of the play there is a parallel series of highly charged songs constituting an essential element of the pilgrimage. Apart from demonstrating Lorca's sure sense of structural balance, they show the need he saw for parallel choruses to comment on —and thereby insulate—Yerma. The second group of songs contain some important differences: some of them are sung by a man, the Macho, and a chorus of men; and instead of exalting the erotic pleasures explored by a husband and wife, they advocate an extra-marital solution for the problems of the childless wife, categorized in three distinct songs as "la esposa triste" (II, 734), "la triste casada" (II, 735), and "la linda casada" (II, 737). The sensual moaning explicit in the verb *gemir* connects the advice of the first Lavandera with the Macho's excited evocation of a sexual marathon:

Siete veces gemía,
nueve se levantaba,
quince veces juntaron
jazmines con naranjas. (II, 736)

This excitement—sustained in a transparently symbolic way by men's shouts of "¡Dale ya con el cuerno!" and "¡Dale ya con la rama!" (II, 736)—shows sexual passion to be a powerful current linking two scenes and uniting male and female in an embrace which can take place in the marriage bed celebrated implicitly by the Lavanderas or—in a challenge to the marriage bed—behind the walls mentioned by the Macho in his entreaty to "la triste casada":

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,

sino dulce camisa de holanda.
Vete sola detrás de los muros,
donde están las higueras cerradas,
y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
¡Ay, cómo relumbra!
¡Ay, cómo relumbraba,
ay, cómo se cimbrea la casada! (II, 735)

At the end of the Macho's urging, the childless wife is no longer sad because she has discovered the passion of a real man and reacts luminously and sinuously to the virility of a *macho*.

While the erotic songs and visions which resound from the second to the third act exalt a vibrant passion that is timeless and universal, they also demonstrate that Yerma has learned nothing. Those who voice them are free, emotionally, morally, and sexually; Yerma, however, remains a prisoner of morality, of her constricted mind, and of her house, which for her is a "tumba" (II, 706). She is also, like so many of Lorca's heroines, a victim of the customs and traditions that restrict women in the doctrinaire way Yerma summarizes in Act II when she tells Juan: "Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuido de la cría" (II, 708). As the spokesman and defender of tradition, Juan resorts to a proverb to make the same point: "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa" (II, 706). Even Víctor, the only man to arouse in her a sensual response, however slight, uses the same metaphor to voice a similar homage to conformity: "Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana" (II, 716). Yerma's retort is a plea for respect, a demand to be treated not as houseware kept in the place assigned by convention and custom, but as an individual to be cared for, considered, and cherished. 'The same ewes have the same wool,' states Víctor; "Para los hombres, sí," replies Yerma; "pero las mujeres somos otra cosa. Nunca oí decir a un hombre comiendo: qué buenas son estas manzanas. Vais a lo vuestro sin reparar en las delicadezas" (II, 716).

Juan's kiss, essayed without finesse and bereft of affection or delicacy, constitutes a direct assault on Yerma's sensibility—and on her morality. She refuses to be an *hembra* when Juan, who had earlier warned her that "Las calles están llenas de machos" (II, 726), wants to live up to the image of the *macho* and observe the rule of the pilgrimage that "el varón siempre manda" (II, 736). Had she responded to Juan's kiss, she would have been in his eyes and in her own estimation one of the *mujeres calientes* she so despises. In telling Juan with hostility that he looks at her and pursues her "como cuando te quieres comer una paloma" (II, 743), she makes the time-honored equation of passion and hunger. In refusing—with the terse words "Eso nunca"—to accept Juan's tongue

in her mouth, she recognizes instinctively the threat posed by the kiss to consume her; as Parker Tyler has aptly pointed out, "Because the kiss does involve the same mechanics as chewing and swallowing, even similar responses in the nerves and muscles, it becomes a symbolic form of eating."[20]

During her first conversation with the Vieja Yerma asks a rhetorical question bristling with indignation: "¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más?" (II, 684); by refusing to contemplate any answer other than 'no,' Yerma rigidly separates husband and male, *marido* and *macho*, and cannot understand why Juan lies in bed staring sadly at the ceiling:

> ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme? ¿He de quedarme pensando en él o en lo que puede salir relumbrando de mi pecho? (II, 684)

This haunting picture of a husband clearly unsatisfied acquires even greater poignancy as a symptom of sexual incompatibility when it is paralleled—in the house of Dolores—by Juan's accusing evocation of his wife in bed: "Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros mis almohadas" (II, 726). A similar parallel of disharmony is provided by two kisses; at the very beginning of the play, in the opening scene between husband and wife, Yerma kisses Juan "tomando ella la iniciativa," according to the stage-direction. That kiss elicits from him no response other than disapproval of her restlessness: "Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas" (II, 671). At the very end of the play, Juan's attempt to kiss his wife in a particularly passionate way is one that she repudiates because the disgust it inspires in her is as strong as the disgust she feels for *mujeres calientes*, who celebrate sexual arousal and responsiveness while she curses her body's numbed incapacity to feel. Her rejection of Juan's kiss is simply the enactment of her diagnosis of herself after Juan has discovered her in Dolores's house: "Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda" (II, 729).

Yerma's inability to respond sexually makes her stand out from the inner logic of the play, from the premises on which other characters base their lives, and from the atmosphere they create. And Yerma is even more isolated if we look beyond the play towards the growing fascination exercised by sexuality during the 1920s and 1930s on writers, filmmakers, and doctors. Recalling what for him were the defects of the Second Republic, the Conde de Foxá stated disapprovingly in 1938 that "Pululaban carritos con libros usados a la mitad del precio. Volúmenes sexuales, anticoncepcionistas, pornografía pseudo-científica, revuelta con los folletos marxistas."[21] Between 1932 and 1934 no less than sixty volumes

appeared in Madrid of a series called Biblioteca de divulgación sexual, whose titles included *Deleites sensuales* and *La ciencia de las caricias.* Some writers described those caresses in lingering detail, for example, Juan-José Domenchina in his novel *La túnica de Neso* (1929). Yet Lorca makes Yerma so revolted by one kiss that she instantaneously murders her husband. To miss the significance of this kiss—potentially *sabroso* to Juan but sinful to her—is not to see the way she has been moulded—and deadened—by a morality so straitlaced that she cannot function as a woman. In removing this kiss from his production, Víctor García overlooked its importance in a work where Lorca consistently and systematically exalts sensuality. At the end of the play Yerma has triumphed over the basic instincts so many characters find enjoyable; she has kept intact her decency; she remains a *casada decente* but at the expense of her husband and of the child she so ardently desired. As she herself recognizes with blinding clarity, "¡yo misma he matado a mi hijo!" (II, 744).[22]

C. Brian Morris
University of California, Los Angeles

NOTES

1. See C. B. Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (Oxford: Oxford University Press for the University of Hull, 1980).

2. Herbert Blum, *Movies and Conduct* (New York: The Macmillan Company, 1933), pp. 45, 254. See too Wendell S. Dysinger and Christian A. Ruckmick, *The Emotional Response of Children to the Motion Picture Situation* (New York: The Macmillan Company, 1933), particularly Chapter VII: "The Divergence of the Movies from the Mores: Kissing and Caressing."

3. G. Martínez Sierra, *Obras completas,* VII (Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 1922), p. 17. I am grateful to Judith Rusciolelli for this quotation.

4. R. Gómez de la Serna, *Obras completas,* I (Barcelona: Editorial AHR, 1956), p. 1919.

5. B. Jarnés, *Locura y muerte de nadie* (Madrid: Oriente, 1929), p. 97.

6. Doris Falberg, "Los besos cinematográficos," *El Cine,* 16, no. 793 (23 June 1927); "El nuevo arte del beso," *Popular Film,* 9, no. 387 (11 January 1934).

7. For a brief discussion of *The Kiss,* see Parker Tyler, *A Pictorial History of Sex in Films* (Secaucus, N.J.: The Citadel Press, 1980), pp. 10-11.

8. Quotation from *Flesh and the Devil* © 1927 Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Renewed 1954 Loew's Incorporated.

9. James A. Parr, "La escena final de *Yerma,*" *Duquesne Hispanic Review,* 10 (1971), 27. I considered the effect of childlessness on Yerma in "Lorca's Yerma: Wife without an Anchor," *Neophilologus,* 56 (1972), 285-97.

10. John Atkins, *Sex in Literature. The Erotic Impulse in Literature* (London: Panther, 1970), p. 267.

11. Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca* (Paris: Editions du Seuil, 1968), pp. 322-3; Francisco García Lorca, *Federico y su mundo* (Madrid: Alianza, 1980), p. 356. In his *Teatro crítico universal* Padre Feijóo denounced "las innumerables relajaciones" committed during pilgrimages, declaring austerely: "Coloquios desembueltos de uno a otro sexo, rencillas, y borracheras son el principio, medio, y fin de las Romerías. . . . Todo

es fiesta en la fiesta. Todo es jovialidad en la romería. En las conversaciones, pretextando el regocijo, se pasa la raya de la decencia. . . . ¿Qué son sino estiércol, inmundicia, abominación, eso que se llama solemnidad, fiesta, romería? ¿Qué son sino torpes cultos al Idolo de Venus, en vez de devotos obsequios a Dios, y a sus Santos?" (*Teatro crítico universal*, IV [Madrid: Imprenta de la Viuda de Francisco de Hierro, 1730], pp. 106–7.

12. García Lorca, *Obras completas*, 20th ed. (Madrid: Aguilar, 1977), II, p. 736. Subsequent references will be to this edition.

13. Harold Hobson, "Spanish Bravura," *The Sunday Times*, 23 April 1972.

14. Parr, "La escena final de *Yerma*," *Duquesne Hispanic Review*, 10 (1971), 27; Murray Baumgarten, " 'Body's Image': *Yerma, The Player Queen*, and the Upright Posture," *Comparative Drama*, 8 (1974), 296, 297.

15. Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* (Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975), no. 42, p. 60; no. 127, p. 247.

16. Ibid., no. 108, p. 220.

17. García Lorca, "Trip to the Moon. A Filmscript," trans. Bernice G. Duncan, *New Directions*, 18 (1964), 40; the filmscript is known only in this translation.

18. Alzieu *et al*, *Foresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, no. 100, p. 209.

19. *Catecismo—Grado Tercero. Catecismo de la doctrina cristiana con nociones de liturgia y vida cristiana* (Zaragoza: Comisión Catequística Diocesana de Zaragoza, 1941), p. 60.

20. Tyler, *A Pictorial History of Sex in Films*, p. 26.

21. Agustín de Foxá, Conde de Foxá, *Madrid de corte a cheka* (Santander: Librería Internacional, 1938), p. 103.

22. The original version of this paper was a lecture I gave to the Department of Spanish and Portuguese at UCLA on November 17, 1980. I am grateful to the Graduate Students' Association for its invitation.

Los mundos maravillosos de Martínez Estrada y Hudson

En su angustiada e infructuosa búsqueda por esa misteriosa clave de la verdadera "argentinidad," después de descartar hombres representativos, caudillos y poetas, profetas de la Pampa, "gauchos" buenos y malos, reales o imaginarios, santos o malditos, legendarios, sombras elusivas o ficciones teatrales, don Ezequiel Martínez Estrada se detiene frente al más natural de los paisanos y más paisano de los naturalistas, Guillermo Enrique Hudson, y nos lo propone, muy seriamente, como lógico candidato para el título de autor y símbolo más auténtico de la "máxima filosofía y la suprema justificación de América frente a la civilización occidental"[1] Cierto es que años antes don Ezequiel había expresado sentimientos parecidos con respecto a *Martín Fierro* en su libro más importante, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, pero un análisis cuidadoso del libro que nos ocupa en esta ocasión, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* nos deja la impresión de que Martínez Estrada, después de todo, hubiera preferido que el ex-paisano que escribió en inglés, es decir Hudson, hubiera escrito el poema máximo gauchesco, en lugar del patricio, político y hacendado que lo escribió, es decir José Hernández.[2]

Varias son las razones por las cuales *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* aparece como una nota discordante en el concierto literario de Martínez Estrada. La más evidente de todas en el tono que emplea, la forma de tratar a su personaje: él, que mojaba la pluma en acíbar, la moja ahora en espesa miel; él, que castigaba inclemente, es ahora acariciante; la invectiva se convierte en magnánima apología, el ángel vengador, como por obra de milagro, se transforma en ángel de la guardia.

Guillermo Enrique Hudson nació, y pasó los primeros 33 años de su vida en Argentina. Hijo de inmigrantes norteamericanos, fue muy apegado al recuerdo de su madre, que murió cuando él contaba con dieciocho años de edad. La madre siempre consideró a Inglaterra como "home," el terruño; nunca llegó a dominar la lengua castellana e instiló en su hijo Guillermo un profundo sentir de nostalgia por Inglaterra y la cultura inglesa. Para él, el viajar y radicarse en la tierra de sus antepasados se convirtió en una necesidad. Finalmente así lo hizo; adquirió todas las características de un inglés formal, y nunca volvió en persona a su tierra natal. Puesto que, aun en Argentina, siempre había leído y escrito en inglés, continuó haciéndolo hasta su muerte en 1922. Y hasta se cuenta que en su vejez le costaba un poco hablar el castellano.

Pero si la ciudadanía, la lengua y la presencia no fueron para Hudson de mayor importancia, la tierra en que pasó esos primeros 33 años de

su vida, en toda la extraordinaria grandeza de sus características naturales, nunca abandonó la mente del famoso naturalista argentino que escribió en inglés. Argentina como entidad política lo tuvo totalmente sin cuidado, sus pájaros y sus árboles lo acompañaron toda la vida. Hudson escribió varias obras científicas, autobiográficas y de ficción usando el rico bagaje de memorias acumuladas en la primera mitad de su vida en la pampa argentina. Estas memorias reflejan fielmente y están ligadas al medio ambiente natural: los pájaros, las flores, los árboles, plantas, animales, cosas, enseres, accidentes geográficos, episodios de la vida cotidiana, pequeños tesoros de historia, leyendas, etc., que representaban su niñez, su juventud y algo de la madurez temprana del que aprende pronto a valerse por sí mismo en un ambiente hostil. En Hudson todo el énfasis se encuentra en la naturaleza; los seres humanos que encontramos en sus recuerdos se desdibujan y, con muy pocas excepciones (entre las que se cuenta su madre), no alcanzan mayor relieve y se pierden como sombras. Son, casi siempre, accesorios del protagonista principal: la naturaleza. El concepto "tierra patria," que tanto ha preocupado a tantos argentinos, escapa completamente a Hudson.

Frente a este planteo, ¿cómo se explica que Ezequiel Martínez Estrada, que tanto se preocupó por las raíces de la nacionalidad argentina, buscando las razones del desencuentro crónico de sus compatriotas, haya dicho que Hudson era el más representativo de los símbolos de la nacionalidad? Las raíces culturales de Hudson poco tenían de argentino. En sus escritos no revela ningún afecto, y mucho menos sentimientos patrióticos, hacia la tierra en que nació. ¿Puede, seriamente, alguien con tales credenciales ser considerado como ejemplo o símbolo auténtico de una nacionalidad?

Es necesario ir más allá de cualquier explicación simplista. Dejando de lado la perplejidad inicial, trataremos de sondear la paradoja analizando algunos aspectos de *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. La benevolente postura de Ezequiel Martínez Estrada encuentra alguna justificación si se la interpreta como solidaridad sicológica. Es decir, el irascible temperamento de Martínez Estrada encuentra en el huraño naturalista una afinidad espiritual, un paralelismo de afectos y una coincidencia de valores dignas de su concepción del hombre ideal, del hombre no contaminado. En las circunstancias sociopolíticas en que vivió la Argentina de Martínez Estrada, circunstancias que han continuado empeorando hasta el nivel de lo patético, era necesario salir de lo trillado y familiar, darle un reverso a la visión de Sarmiento, y buscar la base genuina de la nacionalidad no en el europeo que llega, sino en el "argentino" que se va. El hecho de que Hudson está desprovisto de fisonomía nacionalista en lo político y social no sólo no perjudica, sino que favorece la proposición de Martínez Estrada. Hudson no ha sido adulterado ni falsificado por las instituciones oficiales; no ha sido disfrazado ni corrompido por los representantes de esas instituciones. En Hudson, autodidacto como él, Martínez Estrada ve a su otro yo en

un nivel más alto, no muy alejado de la concepción del hombre natural de Rousseau. Para un ser de alma pura, cultura nacional y sentimientos nacionalistas son términos huecos, irrelevantes, desde que es su esencia lo que es netamente argentino. Hudson "miró al gaucho desde adentro y no sólo sus modales exteriores."

Antes de internarnos en ese mundo maravilloso, es necesario apuntar que Martínez Estrada no ha sido el único argentino que consideró a Hudson "más argentino" que José Hernández. En un artículo publicado en *La Nación* del tres de agosto de 1941, nadie menos que Jorge Luis Borges nos dice, entre otras cosas, que "el ámbito que abarca *The Purple land* es incomparablemente mayor que el de *Martín Fierro*." Y agrega que "el *Martín Fierro* es menos la epopeya de nuestros orígenes que la autobiografía de un cuchillero . . . Quizás ninguna de las obras de la literatura gauchesca aventaje a *The Purple Land*." Cabe agregar que Borges, a diferencia de Martínez Estrada, nunca ha cambiado de opinión.[3]

Guillermo de Torre, español que quiso ser argentino sin dejar de ser español basándose en simples coincidencias de idiomas, se expresó con cierta condescendencia sobre la tendencia "irrefrenable a la apropiación exclusiva por parte de los países que dan a luz a una figura excepcional," diciendo que Argentina se afana en incorporarse a William Henry Hudson, "literato de lengua inglesa," por la simple temática de alguno de sus libros. Guillermo de Torre, con ese apresuramiento displicente típico que en ocasiones adoptan algunos peninsulares al manejar aspectos culturales latinoamericanos, olvida de un plumazo que Hudson nació, y se pasó los primeros 33 años de la vida en el campo argentino: era un auténtico gaucho, hasta en su ignorancia de la cultura "pueblera." Para más de un personaje histórico 33 años fueron más que suficientes para establecer nacionalidad. Por supuesto que la disputa es baladí, puesto que es una cuestión que más ha ocupado e irritado a argentinos que ha placido o interesado a los ingleses.[4]

Retomando nuestro intento de explicar el inusitado tono afable del usualmente apocalíptico Martínez Estrada, y de interpretar su parcialidad hacia Hudson, es necesario tener en cuenta que, aunque siempre tuvo un gran interés por la historia, la sociología y la política, su interpretación de la realidad fue lírica y temperamental; siempre pesimista, sin conclusiones y con un tono de romántica desesperación. Dice Peter G. Earle en su biografía de Martínez Estrada que, "como poeta y autodidacto, cuyos estudios de filosofía y sociología no ocurrieron en un ambiente universitario, Martínez Estrada se convirtió en un estricto revisionista de la historia y cultura argentinas, expresando en sus conclusiones con respecto al pasado la misma desesperación que varios filósofos alemanes, incluidos entre ellos Schopenhauer, Nietszche y Thomas Mann, expresaron en su visión del futuro." Como Spengler, Martínez Estrada consideró a la civilización, en el estado de desarrollo en que él la encontró, como en la última etapa, "vejez y muerte," de la cultura.[5] Esta orientación filosófica le dio a Martínez Estrada una sensación de impotencia, desaliento y futilidad. Actuaba y escribía sus pre-

dicciones con la maldición de Cassandra sobre las espaldas: conocedor del futuro y condenado a que no se lo creyese.

La angustia existencial de Martínez Estrada lo llevó a integrar en su obra todos los aspectos de su vida y sus emociones. Ató, fusionó su existir diario a la experiencia colectiva argentina. Sus cuatro libros más importantes, *Radiografía de la Pampa, Sarmiento, Muerte y transfiguración de Martín Fierro* y *El mundo maravilloso de guillermo Enrique Hudson*, demuestran bien a las claras cuan importante era para él su vínculo con el suelo patrio y su preocupación obsesiva con el concepto de la nacionalidad. Esa íntima unión se personifica en los individuos que gravitan en el centro de tres de estas obras, todos tan distintos y sin embargo, para Martínez Estrada, desdoblamientos de su propia personalidad en distintas direcciones; tres seres solitarios, exilados o alienados de la sociedad. Lo que Martínez Estrada vio en Sarmiento, exilado político indómito, educador y profeta; en Martín Fierro, perseguido gaucho legendario y perseguida leyenda, que no puede callar su pena extraordinaria; y en Hudson, hombre sencillo, amante de los pájaros y de las plantas, defensor de la naturaleza no contaminada por la civilización, fue al Martínez Estrada que pudo haber sido, o al que hubiera querido ser. Es una admiración teñida de nostalgia.

Porque Martínez Estrada siempre creyó que era, porque así lo sentía, un exilado en su propia tierra. De la misma generación que Borges, estaba hecho de una masa diferente. Así como Borges perfeccionó miniaturas, despreciando todo lo que pudiera ser medido, limitado o definido, aun en profundidad, y así como Borges pudo sumergirse en una indiferencia rica en ironía que hizo escuela, capeando así temporales sin sufrir más que uno que otro rasguño donde no le dolía, Martínez Estrada intentó grandes empresas, necesitó de la aprobación de los que lo rodeaban y jamás pudo ser indiferente. Insistía en llevar a cuestas los pecados de sus connacionales. Disidente empedernido, nuevo Sísifo con todo un país en la conciencia, Martínez Estrada siempre estaba cultivando algún enojo en su relación con sus compatriotas. Era un honesto profeta del pesimismo, pesimismo no tan equivocado como muchos lo hubiéramos querido. Y sin embargo, la identificación de fondo que se niega en la forma y en la superficie entre Martínez Estrada y Borges, surge innegable cuando, al comentar la filosofía de Franz Kafka, uno de sus autores predilectos, don Ezequiel nos dice: "Trajo el mensaje de prevenirnos de que vivimos en un mundo que nos es absolutamente desconocido, con seres incomprensibles y regido por leyes caprichosas, absolutamente distintas a las de la física. Es descubridor de un mundo en que el mundo, el universo, está contenido. La nada no existe: todo es presencia y presencia que se devora a sí misma a fin de modificarse y transformarse . . . Hay además en su mundo otra característica del sueño: la falta de solución, o la solución, si es que llega, repentina, absurda e insastifactoria."[6]

Así encuadrado el pensamiento y la realidad cotidiana de Martínez Estrada, Hudson tuvo para él un significado especial. Es el otro yo inocente, agreste, desinteresado, que ha cerrado el círculo sobre sí mismo;

Hudson ha conseguido lo imposible: huir sin dejar nada atrás, llevándose consigo a sí mismo, a la naturaleza que lo rodeaba, la juventud, todo aquello que valía la pena. Y así lo virtió en letras de molde, intacto, más allá de nacionalismos y lealtades artificiales, para que otros vibraran en esa misma onda por encima de la confusión de Babel. La identidad coincidió en la sustancia, como siempre ha sido el caso con seres humanos auténticos, sin que importe en que lenguaje expresan la misma cosa.

El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson comienza con una descripción de la infancia y los primeros años de Hudson. Desde las primeras frases hay un tono apacible, amistoso e informado que ha de persistir a través de todo el libro. Así nos enteramos de los lugares donde Hudson vivió, de detalles sobre las casas y sus alrededores, del medio geográfico y de algunos detalles sobre la vida de sus familiares. Es evidente que Martínez Estrada ha leído con cuidado todo cuanto salió de la pluma de Hudson, y que, pacientemente, va colocando los diferentes fragmentos de los diferentes textos en un vibrante marco donde la naturaleza está siempre presente, formando con el autor Hudson el inseparable dúo que protagoniza la narración. Cuando aparecen otros seres humanos en el relato adquieren la calidad de intrusos o de simples accesorios o elementos complementarios. Hudson es el único ser con relieve en la historia, y lo es porque es parte de la naturaleza que lo ha asimilado. "El mundo exterior, de incomparable riqueza de motivos para su naciente curiosidad, despierta el ilusorio miraje de las verdaderas maravillas de la naturaleza, árboles y pájaros en bandadas lo capturan para siempre."[7] El padre de Hudson fue un ingénuo comerciante a quien los reveses de la fortuna y la implacable naturaleza golpearon sin piedad. La madre, única persona a la que Hudson evoca con un dejo de ternura, nunca se adaptó por completo a la nueva tierra ni al idioma, y muere cuando el joven Hudson tiene la salud quebrantada, hecho este que contribuye a solidificar su carácter en un constante y huraño retraimiento. Hudson nunca recuperó por completo la salud, aunque vivió hasta la avanzada edad de 81 años. El muchacho introvertido se convirtió en un hombre taciturno, hosco, sólo a sus anchas en comunión con la naturaleza, con ojos y oídos que servían su pasión de naturalista. Martínez Estrada nos dice que con la muerte de la madre termina la época feliz de Hudson, y que quizás el viaje de Hudson a Inglaterra se haya debido al llamado de la madre, que siempre fue su guía.[8]

Martínez Estrada tiene por Hudson ese afable sentimentalismo que los seres humanos reservan para las plantas, los pájaros y los niños, para lo que representa ingenuidad e inocencia. Hudson, al no estar complicado en el proceso sociopolítico, representaba el reverso de otros argentinos, como ser Sarmiento, a los cuales Martínez Estrada culpaba de excesivamente civilizados y de haber ignorado la realidad argentina en su equivocado celo por europeizar al país. Esa ausencia de inclinaciones políticas o sociológicas hace de Hudson un ser superior. Martínez Estrada nunca le perdonó a Sarmiento lo que él consideraba actitudes

antinacionalistas en su constante afán por cambiar las costumbres y las ideas de los argentinos. Al referirse a la misión de Mansilla, enviada por Sarmiento, a los indios Ranqueles, Martínez Estrada la califica con términos muy duros. Entre otros' felonía, engaño, perfidia, estratagema, son expresiones que demuestran bien a las claras su opinión de esa misión de intenciones dudosas. Para Martínez Estrada, Hudson representa el legítimo pasado, sin dobleces, un retorno a la honestidad, a la cultura con raíces en el suelo patrio. Representa el milagro del niño hecho hombre sin ser corrompido por la sociedad, el adulto que ha conservado lo mejor de la infancia. En la palabras de Martínez Estrada, "Hudson no ha dejado detrás de sí la infancia, sino que la ha conducido cuidadosamente a lo largo de su vida. Todo el genio vive en el asombro, la curiosidad, el intenso entusiasmo por la vida, la claridad y presencia constantes del marco de su experiencias, una infancia inmarcesible. Hudson se mira a sí mismo como un animalito inseguro, corriendo sobre las patas traseras, redondos los ojos de sorpresa, . . . todo es sencillo, ordinario, natural". El de Hudson es un mundo encantado, no hay perfidia, nada de ambición material, nada de aprovecharse de incautos, de los ingénuos seres primitivos, para promover la dudosa causa de una civilización forzada y extraña. Hudson representa lo opuesto: la adquisición de educación por intermedio de la entrega incondicional del individuo a la naturaleza, otra madre en la cual se podía confiar, una escuela de estudios superiores sin intereses creados. Martínez Estrada ve en la actitud de Hudson frente a la naturaleza un reflejo de su propia actitud frente a la sociedad humana. Una y otra vez revela su fascinación con la habilidad de Hudson de salvar incólume le infancia, "llevándola a sus totales posibilidades de desarrollo, sin desnaturalizarla". Como si sintiera con Stefan Zweig la angustia nostálgica de ver como "los niños crecen y se hacen hombres, y en ese cambio pierden lo más dulce que hay en su ser, para entrar en una vida en que lo poético se mezclará con lo convencional, la verdad pura con la mentira inglesa".

De niño Hudson no tuvo juguetes, "ni esos entretenimientos estúpidos" que llevan implícitos la falta de iniciativa. Martínez Estrada observa con aprobación que los juegos del niño Hudson, siendo brutales por la necesidad del medio ambiente natural, no eran corruptores; Hudson no leía sus fantasías, las vivía. Además, Hudson no es un niño cualquiera, es un niño "jubiloso y admirable, de una bondad que no quebrantan los vientos ni los potros, . . . un niño con dulce y comprensiva sonrisa". Un niño que es al mismo tiempo un habitante y parte integrante de "los elementos de la naturaleza: aire, fuego, tierra, agua." Como representante de un amanecer cultural griego o personaje de auto sacramental, una manera de decirnos que la ignorancia de los clásicos es superior en calidad intrínsica, y por ende preferible, a la cultura y valores de los contemporáneos.

¿Cuales eran los contactos que este niño, tan diferente, tenía con los que en apariencia eran sus semejantes? De acuerdo con lo que él mismo

nos dice en sus libros, especialmente en *Allá lejos y hace tiempo*, sus recuerdos son vívidos en lo que se refiere a la naturaleza, animales y plantas, pero se desdibujan cuando se trata de seres humanos. Recuerda con más cariño a "Pichicho," su perro, que a al padre; puede describir un ombú con mayor nitidez y detalles que a los hermanos. Y cuando entraba en relación con sus vecinos era "pensando exclusivamente en los pájaros, y siempre en busca de ellos". No es que no sintiera afecto por sus padres o sus hermanos. Un ejemplo de ello es el episodio en el que incluye al padre, cuando éste entra en contacto directo con su mundo. El padre es entonces parte integrante y aliado, y como tal entra en el relato: "Aquella fue la primera y última vez que vi a mi padre matar a un pájaro . . . Permitía que matasen patos silvestres, . . . lo toleraba siempre que el acto respondiera a una necesidad de la mesa . . . Nunca lo vi más enfadado que cuando, en una ocasión, uno de nuestros visitantes huésped salió con una escopeta y de un tiro derribó una golondrina".[9]

Hudson sabía de la angustia existencial que suele acometer al ser humano de vida interior intensa. La condición de mortal ocupaba con frecuencia sus pensamientos. Al no compartir la candorosa crencia en el más allá que a tantos consuela y apuntala, saboreaba cada minuto de la existencia con deliberada resolución. A este respecto nos dice él mismo que, cuando escucha a personas que proclaman no haber hallado el mundo y la vida tan agradables e interesantes como para enamorarse de ellos, o que ven sin angustia la aproximación de la muerte, se da cuenta que nunca vivieron verdaderamente, es decir que jamás sintieron con intensidad suficiente el mundo que ellos juzgan tan mal. "No vieron nada; ni aún supieron estimar el significado de una brizna de pasto. Sólo sé que mi caso es excepcional," agrega, "y que el mundo visible es más hermoso e interesante para mí que para la mayoría de la gente, que el placer que experimento en mis comuniones con la naturaleza no se ha esfumado nunca, si bien conserva una impresión de felicidad desaparecida, para intensificarse, por contraste, en un dolor presente".

Martínez Estrada, que compartía con Hudson el escepticismo metafísico, aunque expresara sus emociones de manera muy diferente, vio en él la encarnación de su ideal, un ser cuyos valores superaban fronteras; no el producto de un proceso cultural institucionalizado, no al pensador de moda, ni al injerto útil a la causa nacionalista, sino a un ente lleno de vida propia, con raíces en sí mismo, sin finalidad utilitaria sino estética y espiritual. Hudson, como lo fue otro de sus admirados, Quiroga, es hijo, hermano y amigo en la naturaleza. Amante de espacios abiertos, enemigo del alambrado y de lo que el alambrado significaba, Hudson no es inmigrante ni turista, menos aún viajero curioso, sino un vagabundo embelesado en la contemplación y el estudio de su medio ambiente natural, "la naturaleza era para él dios, patria y hogar." En otras palabras, Hudson siempre tuvo fe, amó a su patria y vivió en su hogar sin confines geográficos, teológicos ni políticos. Martínez Estrada asevera que la enseñanza escolar deja estigmas en los niños que se educan en las

escuelas, de modo que Hudson tuvo la buena fortuna de evitar esos estigmas por no haber asistido a instituciones de enseñanza.

En el mundo maravilloso que Martínez Estrada nos describe, el juego, la educación y el trabajo son una y la misma cosa. Es el jardín del Eden redivivo, con la ventaja que la serpiente no representa el mal ni se mete con nadie que no la moleste, y donde los tentadores son los agentes de la civilización, ahora con un fruto del "bien y del mal" perfeccionado y mucho más terrible en sus consecuencias por ser, tal vez, el fruto del verdadero "árbol de la ciencia." Pero también es el mundo donde el dolor es real y el sufrimiento no tiene otra salida que la muerte. Martínez Estrada describe con simpatía las vicisitudes de Hudson en su comunión con la naturaleza, y cómo le afectó la salud. Hudson, genuino hombre de campo, sufrió los rigores de dormir a la intemperie, de arrear ganado bajo la lluvia, de dormir sobre la tierra húmeda y esforzarse hasta el límite en trabajos rudos. El frío de las noches pampeanas con la ropa mojada quebranta su frágil salud y contrae una fiebre reumática. Luego padece una afección cardíaca y pasa muchos días en el lecho de enfermo, ocasión en que algún médico pesimista lo deshaucia. Hudson desmiente el vaticinio médico, se recupera y vive muchos años, pero siempre será de frágil salud. Físicamente incapacitado de hacer trabajos pesados, llevará una vida sedentaria. Para colmo de males, una herida de bala en una rodilla, sufrida durante un accidente de caza, disminuye aún más su precaria salud. Le resulta difícil caminar y se pasa la mayor parte del tiempo a caballo. "Hudson vive a caballo desde los dieciocho años, edad que tenía al morir la madre y abandonar la casa paterna, hasta que parte hacia Inglaterra," lo que ocurre quince años después. Desde que las circunstancias lo impelieron a partir, y el caballo deja de ser el buen compañero de su soledad, la tarea de pensar se le torna penosa a Hudson, agrega Martínez Estrada. Por fortuna lo que le faltaba hacer no era el acopio de observaciones ni las ideas matrices engendradas por ellas, sino transmitirlas a los demás. Martínez Estrada apunta que, siendo la acción en su país y en su tiempo un medio de hacer fortuna a costa de enajenar otras sin valor, siempre fue de índole apacible, inclinado a contemplar más que a hacer, y que "su movilidad de vagabundo nato tenía una raíz flotante de asceta y de sedentario." Jorge Casares refuerza esa imagen de Hudson al decir que fue "un gaucho vagabundo que entre los gauchos vivió, y con quienes tenía afinidades hasta físicas." Este argentino a la deriva, versión viviente de don Segundo, representaba un pasado que no quería desaparecer; no se fue con el objeto de "respirar verdadera cultura en Europa," como era y siguió siendo la costumbre de tantos argentinos con pretensiones de patricios. Se fue para seguir siendo él mismo; en lugar de traer lo europeo para cambiar y "mejorar" lo nuestro, en la concepción sarmientina de progreso, Hudson llevó a Europa lo argentino, y lo conservó intacto hasta que lo virtió en sus libros.

Martínez Estrada ve en él a un viejo conocido con quien comparte un mundo de cosas antiguas y sabidas, simples y pequeñas cosas, pero fundamentales. Es en este plano que Martínez Estrada y Hudson coinci-

den plenamente; los une la actitud de rebeldía frente a un mundo artificial preparado por otros, su resistencia a aceptar soluciones ajenas, su desprecio por la condescendencia de los que aceptan a priori la superioridad de lo extranjero y de todo cambio, y su coincidencia en tratar con indiferencia y desprecio las aristocracias culturales. Aunque ambos se hayan expresado con acciones de rebeldía, lo hicieron con métodos diferentes, de acuerdo con su temperamento. Compartieron los principios en que basaban sus rebeliones, eligiendo caminos distintos para reafirmar su reacia disciplina.

Martínez Estrada consideró que la indiferencia es la forma suprema del desprecio cuando se le aplicó a él. Pero para lo que él considera despreciable la indiferencia no formó parte de su arsenal, por el contrario, ataca el mal con armas bíblicas, lo exorcisa, fulmina y anatemiza. Martínez Estrada fue siempre un hombre de reacciones extremas, y en el caso de Hudson busca y encuentra tantas cualidades que llega a idealizarlo. Su elogio peca de exagerado, y por ello priva a Hudson de aquellos pequeños defectos necesarios para que los lectores puedan identificarse con él. Martínez Estrada necesitaba ponerle límites a las cosas superlativas, y es en ésto donde difiere fundamentalmente de Hudson, que amaba aquello que no tenía límites ni estaba cercado por alambrados. El gran cariño que ambos le tenían a los pájaros, y la forma en que ambos exteriorizaron ese cariño, nos revela mucho de la personalidad de cada uno. Uno y otro, seres humanos al fin, necesitaron poseer lo que amaban, capturarlo de alguna manera. Martínez Estrada construyó un gran aviario en su casa de Bahía Blanca, que mostraba a sus visitantes con gran orgullo. Hudson, menos materialista y por ello más práctico, los capturó para siempre en sus libros, donde están para que los puedan conocer en el mundo entero. Supo manejar la pluma con tanta maestría que construyó un aviario ante el cual el de don Ezequiel resulta mezquino y cruel. Todos los libros de Hudson han sido, de uno u otro modo, autobiográficos, dejándonos en ellos el testamento de las cosas que tanto placer le dieron. La vida de Martínez Estrada también se encuentra en sus libros, pero él está en otra cosa. Nos habla como maestro de poca paciencia, su preocupación no son las plantas y los pájaros sino los seres humanos y la sociedad. Es en su libro sobre Hudson donde Martínez Estrada nos revela su nostalgia por otro tipo de preocupación, desligada de los quehaceres de la sociedad.

Hudson murió en lo que, para Martínez Estrada, era el destierro, aunque Hudson no lo considerara así. Morir en el destierro, fue una constante preocupación para Martínez Estrada, y así lo afirma al decir de Hudson: "Murió desterrado, conforme al sino del país en que nació, de la sociedad para cuyo trato no había nacido. Amó la luz, los campos verdes, y vió el esplendor del manto de Dios." Es de capital importancia para Martínez Estrada que en la obra de Hudson no haya complicaciones de tipo político o cultural. En Hudson no hay aristócratas ni estadistas, no hay industriales, ni héroes, ni rentistas, ni desposeídos. Hudson halla el modo de embellecer sin retórica ni lugares convenciona-

les en la prosa. Cuánto mayor es su rusticidad, más elevada es su expresión. "Hudson encuentra en el estado primitivo lo que Rousseau hubiera reconocido inmediatamente, ese signo de pureza que Dios da a cuantos no creen en él". Dice Martínez Estrada que para Hudson el placer de dar un vaso de agua al sediento sería mayor que construir una catedral, o llegar a ser primer ministro. En esta afirmación no puede dejar de notarse la presencia de Sarmiento en la mente de Martínez Estrada, en función adversaria.

Pudiera ser que Hudson, hombre de vida interior muy intensa y reservada, y a quien la muerte se le presentó como posibilidad inmediata muy temprano en la vida, haya dejado su tierra natal para detener el paso del tiempo. Al ver su vida cambiada por la enfermedad y su tierra invadida por inmigrantes portadores de ese germen destructor llamado progreso, Hudson buscó en su viaje a Inglaterra la única manera de salvar su niñez y juventud. De tener razón Martínez Estrada, y de ser Hudson en efecto un hombre símbolo de la nacionalidad argentina, justo es reconocer que la premisa que se acepta y la hipótesis que se prueba le tendrían sin cuidado al protagonista principal. Porque, precisamente, lo ridículo e insignificante de esas cuestiones de nacionalidades es lo que con mayor nitidez se desprende de la obra y la vida de Hudson. Sonreímos traviesamente pensando que, si se hubiesen conocido, Martínez Estrada y Hudson no se habrían llevado muy bien. No es demasiado aventurado especular que Hudson hubiera sospechado que don Ezequiel estaba tratando de enjaularlo en una definición.

Y sin embargo, hombres tan diferentes, con maneras tan diferentes de ser argentinos, que no es sino una manera complicada de ser humano, tuvieron muchos más puntos de coincidencia de los que son aparentes en sus libros. Hay un párrafo de Martínez Estrada en el "Prólogo inútil" que escribió para una antología de su obra publicada poco antes de su muerte, que contaría con la adhesión de Guillermo Enrique Hudson: "Yo espero que algún día, si el mundo no es destruido por la ciega codicia de los plutócratas y los tecnólogos, o embrutecido planificada y científicamente a tal grado que sería preferible su aniquilamiento a su supervivencia en la infamia, espero que algún día, repito, mi obra será leída y juzgada con equidad, ante todo como la producción de un artista y un pensador".[10]

José Zungri
University of California,
Los Angeles

NOTAS

1. La "argentinidad" como preocupación de muchos autores es objeto de un inteligente estudio de Alberto Zum Felde. Ver *Indice crítico de la literatura hispanoamericana, los ensayistas* (Mexico, Editorial Guaranía, 1954), pp. 447–485.

2. Ezequiel Martínez Estrada, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (México, Fondo de cultura económical), 1951. Este libro de Martínez Estrada ha sido practicamente ignorado por la crítica especializada. La única reseña de importancia que hemos podido hallar es la que escribió Fryda Schultz de Mantovani en *SUR*, Nos. 207-208, (enero-febrero de 1952), pp. 110-114. En esta crónica, Fryda Schultz de Mantovani declara que éste es más un documento confesional que el análisis de un ensayista, y que Martínez Estrada se convierte, más que en el biógrafo, en el intérprete y creyente de Hudson. Y agrega que Martínez Estrada penetra en el "Mundo maravilloso" de Hudson y alcanza en él "esa calidad de hondura y de belleza que hace a las obras humanas inolvidables."

3. Borges repitió y amplió ese juicio en *Otras Inquisiciones*, (Buenos Aires, Emecé, 1952), pp. 193-198. Emir Rodriguez Monegal nota que Borges ya había comentado sobre la importancia de Hudson en el número de noviembre de 1925 de *Proa*. Ver Emir Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges, A Literary Biography*, (New York, Dutton, 1978), p. 294.

4. Guillermo de Torre, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969), p. 35.

5. Peter G. Earle, *Prophet in the Wilderness*, (Austin, Texas, The University of Texas, 1971), p. 6.

6. Ezequiel Martínez Estrada, *Antología*, (México, Fondo de cultura económica, 1964), p. 197.

7. *El mundo maravilloso* . . . p. 13.

8. Ibid. p. 32.

9. Guillermo Enrique Hudson, *Allá lejos y hace tiempo*, (Buenos Aires, Editorial Pedernal, 1954), p. 87.

10. Antología, p. 19.

Conversations on a Hill I (from *Rites and Witnesses*)

"Hi, how you doin'? I was told to wait here—with you; you know how long we got to wait?"

"I can't say . . . you okay?"

"What?"

"Are you okay? Are you doing all right?"

"Yeah . . . They just brought me in and sent me here. To you. But I'm okay; I'm one of the ones from Charlie Battery, the Two Nineteenth? Been here long?"

"Yeah, but we just set up this morning. We'll probably be moving on again."

"Yeah? Ah, where are you from?"

"The Two Nineteenth."

"No, I don't mean this shit, I mean where are you *from*? Back home?"

"Oh . . . I'm from Texas."

"No shit? I'm from Louisiana; yeah . . . and I've been to Beaumont, Houston, Galveston, Orange . . . all those places. You know where that is?

"Yeah, that's up the coast from us; I'm from the Valley."

"Oh, yeah? Where's that?"

"That's way down there, by the border. Next to Mexico."

"Is that anywhere near El Paso?"

"No—we're a long way from there, too; we're near the Gulf, by the Rio Grande."

"Oh, yeah. That's way down there, isn't it? How far is that from Houston?"

"I don't really know; I guess it's about four hundred miles . . ."

"You been there? To Houston?"

"No . . ."

"Oh . . . It's a big town Houston . . . Were you guys in the Pass? I mean, were you part of the bunch that got caught?"

"Sure, all of us were . . . you too."

"Yeah, but I was talking about the firing and the thermiting . . . Able Battery . . ."

"Yeah, that was us."

"Boy, you guys are fast. Was *he* with you?"

"Who you talking about?"

"The red-faced guy . . . you know, the sergeant who brought us in?"

"Yeah; he, ah . . ."

"Is he a friend of yours?"

"Yeah, he's . . ."

"How do you pronounce your name, anyway?"
"What's that?"
"Your name . . . how do you say it?
"Oh. Buenrostro. Boo N Ross Troh. Buenrostro."
"Run together like that? . . . Spanish, right? My name's Ben Pardue, but they call me Rusty 'cause I'm from Ruston, Louisiana; you know, Louisiana French. I'm a coonass."
"A what?"
"A Cajun; that's what I am, what we all are down there; a coonie. You know, Coonass. . . . You Catholic?"
"Catholic? No . . . why?"
"I am; all of us are. . . . Here comes that sergeant."
"His name's Hatalski—he's okay."

"Rafe, we've got a few minutes yet."
"This is one of the stragglers, Frank; his name's Pardue."
"Rusty Pardue, Sarge."
"You from the Two Nineteenth?"
"Charlie Battery, Sarge."
"What'd you do there?"
"Oh, I spotted some . . . and loaded; fired, too. You know, a little of this . . ."
"You've met Rafe here? . . . Good; you stay with him. You hungry?"
"No, Sarge; thanks . . ."
"Can you operate a phone?"
"Sure."
"You'll do that for a while, then. See you, Rafe. . . ."

"He's okay, eh, Ralph?"
"Yeah . . ."
"What's his name again?"
"Hatalski. Frank. Hatalski."
"Polish, right?"
"I think so . . ."
"Sure he is; look, all those guys with *ski* are Polish; I knew a whole bunch of them in basic. . . . Where'd you do yours? . . . Your basic?"
"Fort Sill . . . . Oklahoma."
"Oh, I know where it is . . .I've been there, too. . . . You like it?"
"Sill? Yeah, it was okay. . . . Are you all right?"
"What do you mean?"
"I mean, are you okay?"
"I'm all right . . . it's just that . . . well, I don't know anybody here . . . ."
"Yeah . . . how about a cigarette?"
"Hey . . . thanks . . . Can I have two more? . . . . What'd you do at home? You work?"

"Well, I went to high school and to college, for a year, but my brothers and I, we got some land."

"Ranching, huh? You got a ranch in Texas? With horses and all that?"

"Some, but we mostly do farmwork."

"Yeah? What?"

"Just about everything: cabbage, tomato, carrots, broccoli . . . And cotton."

"Who picks your cotton?"

"What's that?"

"Your cotton; who picks that?"

"Oh . . . We do, and we hire some, too."

"You hire niggers for that?"

"Niggers? Colored?"

"Yeah, you know, black folks for picking . . . That's who picks at home . . . 'Course we pick it, too, but they hire out a lot . . ."

"There aren't that many Negroes in the Valley."

"So who picks it besides you all . . ."

"We do. . . ."

"You're Spanish, right?"

"No; I'm Mexican."

"But you're from Texas?"

"Right."

"Oh . . . When do you all pick? Cotton?"

"Usually from around June to August . . . up to September, just about."

"We don't start till later; we pick in July and then we plow under in late September early October . . . You notice the dirt around here?"

"Yeah, it looks pretty bad. . . . It's a hilly place Korea."

"You can say that again; and rocky, too . . . You guys dry farm in that place?"

"No . . . we irrigate; we use the river."

"The Rio Grandee? Hey, I bet you've been over to Mexico a lot."

"Sure, it's right across."

"Across what?"

"The river; the Rio Grande . . ."

"Oh yeah . . . you got relatives there?"

"Yeah, like I said, it's right across the river. . . ."

"And . . . and, you speak Spanish?"

"Sure . . ."

"No shit?"

(Laughs) "Yeah . . ."

"What's so funny?"

"I speak Spanish all the time when I'm home . . ."

"And we speak French, d'ja know that? Yeah. At home. On the street. In the beer joints . . . anywhere . . . Lemme hear you say something in Spanish . . . Come on, Ralph."

"Rafe . . . ¿Qué quieres que te diga?"
"What'd you just say?"
"I said, 'What do you want me to say?' "
"Hey, d'ja really say that? That's pretty good. Say it again. Come on . . ."
"¿Qué quieres que te diga?"
"Tell you what, you teach . . . hey, here comes Hotski . . ."
"Hatalski . . ."
"Yeah . . ."

II

"Time to call in, Rusty. Rusty! Call-in time . . ."
"Oh . . . okay . . . Badger Four. Over. Badger Three calling in."
"What's up?"
"Everything's okay up here. . . . Over."
"Understood. Out."
". . . Well, that's that . . . How long now?"
"One more hour, and that's it."
"Hey . . . how far are we from home?"
"What?"
"Home. How far are we from *home*? You know, miles, How many miles are we from home?
"I don't know . . . Five. Six thousand?"
"Nah; it's got to be more than that."
"Okay."
"No—come on; how far are we, Rafe?"
(Laugh) I don't know . . . It's a long way, that's all."
"I bet it's . . . I bet it's nine thousand miles."
"I guess so . . ."
"Don't you think about home? Don't you have anything back there?"
"I think about home all the time . . ."
"I do too. . . . What do you think about?"
"I think about home, that's all. Home. People. Home, I guess; I don't know. I think about home, that's all.
"I do too; I think about it all the time . . . I think about it, well, I think about it, you know. I think about home. You?"
"So do I, Rusty."
"I wonder how far it is?"
(Laugh) "I don't know; it's a long way."
"How far is it from where you live . . . to, ah, the state of Washington? Fifteen hundred?"
"Fifteen hundred, two thousand miles . . . I really don't know, Rusty."
"Okay, say two thousand, and how far is it to Hawaii? No; we didn't go to Hawaii . . . Right? Ok . . . let's see: how far is it then from Washington to Japan? Four, five thousand miles, right? What do you think?"

"Sounds right."

"Well, I'll bet it's no less than five thousand miles and you're two thousand miles, right? And, well, we're not too far from Japan from here, but, how far would you say we are from where my Dad lives in Elton? How far are you from Elton, Louisiana?

"I don't know. Five? Six hundred miles?"

"How far are you from Houston again?"

"About four hundred."

"Yeah, six sounds about right . . .'cause we're pretty close to two hundred miles. From Houston. Sooooo, I figure, ah, I figure from Elton to Washington, ah, it's about twenty five hundred miles and then another five . . . We're about seven thousand five hundred miles from home."

"Yeah, I guess we are . . ."

"You think about it, ha?"

"Yeah . . . I think about it all the time."

"Me too. I got a lot of friends back home. You?"

"Yeah . . . I've got some (laughs) friends. Everybody's got some friends."

"Yeah? Well, I've got a *lot* of friends. I have . . . I've got a *lot* of friends at home. A *lot*."

III

"Fog's clearing . . ."

"Yep."

"What time is Rafe supposed to get here?"

"Can't be too long . . . I imagine chow's about over . . ."

"Yeah . . . I was just . . . oh-oh . . . Rusty? Rusty . . . what's that all about?"

"What are you talking about?"

"Well, I don't know. Looks like . . . Looks like there's about sixty of our guys down there."

"Where?"

"Here: take a look."

"Where?"

"Turn to the right. See Two-Tit Mountain?"

"Yeah."

"Okay: go to the right one. Now, come on down to the belly button. Got it? Now, from the belly button, go to three o'clock. Four. Five . . ."

"Oh, shit."

"You see them?"

"Yeah, there's about seventy of our guys down there . . . chowing down . . . Hold it . . ."

"What's the matter?"

"Shit, that's no seventy guys; that's more like a hundred and fifty or sixty of 'em down there. What the hell are they doing? Isn't that a firing lane?"

"I don't think so . . . What the hell *is* that, Rusty? Is that a patrol?"
"If it is, that's the biggest goddam patrol I've ever seen. What the *hell* are they doing down there? Ned, are you sure that's not a firing lane?"
"I'm checking . . . . No; it's okay."
"When'd you see them?"
"Just now, when the fog burned off and all . . ."
"Hmph . . . well, I'm going to all Brom and let him know just the same."
"Why don't we just wait until Rafe gets here; it'll be just a few more minutes."
"Holy shit!"
"What?"
"*You* look through these now. Look!"
"Where?"
"To the left, by where Brom should be."
". . . . Gee-zuz! Those guys are Chinks."
"Damn right. How many, you think?"
"Let's see . . . Oh, sweet Jesus, there must be two, three hundred of 'em."
"At least, yeah."
"Man, look at what the fog brought in . . ."
"Yeah."
"Ta-hell's going on, though?"
"I don't know . . . let's see, looks like they're between us and Brom."
"You sure?"
"Well, shit, they're about a thousand yards away, and Brom's what? Twelve, thirteen hundred yards . . . A mile, right?"
"Hey, here comes Rafe. . . . get down, Rafe."
"What?"
"Down! Get down!"
"What the hell's going on?"
"Take a peek. . . . Here. . . . No, no, right down there. . . . . Well?"
"Goddam! That's a lot of people down there."
"Isn't *that* the truth. Now, look to the left. What do you see?"
"Shit! Those guys are Chinks . . . "
"What do you think, Rafe?"
"I don't know . . . they're all chowing down . . . One thing though: they haven't seen each other."
"Yeah? How do you figure that?"
"'Cause there's a couple of rises between them . . . Ta-hell's going on?"
"That's what we're wondering."
"Well, shit, give me the phone."
"What are you fixing to do?"
"I'm going to call Bromley up."

"Rafe, you think it's safe?"
"Safe? Goddam, Ned, they went right by him. Let's see if he's alive or holed up or something . . . Hold it a minute . . ."
"Yeah? What's the matter?"
"You. Are you okay, Ned?"
"Yeah; why?"
"You sure you're okay?"
"Yeah, I'm fine."
"Okay. . . . I'm calling Brom right now. Rusty, what's Brom call?"
"I think he's Badger Three."
"Okay. Get batallion on the line, Rusty; tell 'em to hold on till I get through to Brom. Tell Hat I'm on the other line, and tell him about our guys over by Tit. Okay?"
"Any chance they cut the wire?"
"We'll see. . . . There, it's ringing. . . . Badger One? I mean, Badger Three . . . Aw, shit: Brom!"
"Hey, Rafe; you okay, buddy?"
"Yeah . . . You, ah, you see any Chinks out there?"
"What are you talking about?"
"I'm saying: you see any Chinks out there?"
"At this hour of the goddam morning?"
"Behind you, Brom."
"What's wrong with you?"
"Look, Brom, there's some Chink infantry between you and us up here. They're about three hundred yards behind you."
"No shit?"
(Sigh) "Brom . . . what are you doing?"
"Well, I'm looking up front."
"Not up front, goddammit. Turn around and put your glasses on. . . . Now, what do you see?"
"Holy shit! There must be close to a couple-a-hundred guys back there."
"We figure closer to three or four . . . Listen, now: we've also got close to two hundred of *our* guys to the right. You got that?"
"Yeah? What the hell's going on?"
"I don't know, Brom, but I'm thinking of bringing some mortars in."
"Mortars? Shit; that won't do it."
"You want us to call in some artillery, then? Right on top of you?"
"Hell, yes . . ."
"How deep can you go?"
"Deep enough . . . really, Rafe . . .Rafe?"
"Now, I don't know what our troops are doing out there, but we got to get them out before we fire on the Chinks 'cause once we start up, then the Chink artillery'll open up."
"Yeah?"
"Well, we got ours out of the way on the double . . ."

"Yeah?"

"And when that's clear, we start on the guys down there . . . Now, Brom: you're going to have to tuck. Deep. Hold it a minute, Brom; hang on. Rust, you got batallion yet? Good . . . Brom! Brom! Okay: when the shit hits, I figure they'll cut and run down the same way they came up: right at you. They sure as hell can't go to the sides; that's too goddam steep for 'em . . . so, they'll run like hell and right back at you. You're going to have to put up with a lot of shit . . . you know: first ours and then theirs . . .

"Go ahead."

"Give us a few minutes to get Batallion to get those guys moving."

"Check."

"Don't hang up, Brom; leave the line on, I don't want any ringing."

"Gotcha . . ."

"Rust, you still got Hat on the line? . . . Good . . . . Hat? Rafe. Hat, we got some Chinks about a thousand yards up front. . . . No, they're chowing down. . . . Bromley. . . . Yeah, but there's a snag: We got some two hundred of our guys over by Two-Tit. . . . We don't know, but if you can move them, Rust and Ned'll work out the coordinates for this place. . . . . . Yeah. . . . . Okay, hang on, I gotta get back to Brom. Hey, Brom! . . . Look, it'll be a few more minutes; you hang on for a little while . . . Ned and Rusty and I are getting the stuff ready for Batallion. Hang on . . . Okay? Stay on the line now."

"Go ahead."

"How you guys coming?"

"It's all here.

"Okay. Hat? Hat? Rafe. . . . that's good. Good! Listen. Rust'll give you the poop, I gotta get back to Brom. See you . . . Brom!"

"Go ahead."

"Hat says our guys are moving out now. Here goes: we've got every bit of ground sensed, and we're going to shell the shit right out of them. Rusty's passing all the coordinates to Batallion. . . . yeah, all of them and in sequence of fire. Got that? Now, we're going to fire past you all the way to Eddie Boy Ridge."

". . . Eddie Boy Ridge; got it."

"After you and I sign off here, you then count for three minutes and after that we'll open up short and then long. We're going to stop two hundred yards short of you and then, two minutes later, we're going to fire two hundred yards further up . . ."

"Two hundred yards . . ."

"We'll wait another two minutes after that. Got it? . . . Okay. And then, we're going to fire all the way to Eddie Boy at hundred yard intervals: Able, Baker, Charlie; Charlie; Able; Baker; and like that. . . ."

"You'll be spotting hundreds all the way to the Ridge. . . ."

"Good boy! Listen: Ned's got his eyes on the Chinks and Rusty's looking to ours; so don't worry about *our* guys. I'm going to start

counting, Brom, and it's going to start raining shit down there. You tuck in now. Wad up. I'm signing off; I've still got Hat on the line and you've got three minutes, Brom, three minutes starting: NOW!

"Hat? We're all set. . . . We'll be okay. . . . Sure. . . . Yeah. . . . Yeah . . . . . . Okay. . . . . *Right* . . . *okay*, I'll watch him. Over and out and all that good shit, Hat. What? Right; see you, now."

IV

"Rafe, you remember the time ole Ned blew up? You know, when the Chinks? At Eddie Boy Ridge?"

"Sure . . . I remember . . ."

"You know *why* he blew up, Rafe? You know *why* he went crazy?"

"Why?"

"'Cause he talked a lot. Well, I talk a lot, too, but I mean he talked a lot to himself. And that's not right. He heard voices; he told me so. You can go crazy that way, and that's why he blew up. . . . Don't you know about those things?"

"You hungry?"

"What?"

"Are you hungry?"

"No!"

"I wish I had a candy bar; one of those goddam Snickers; you remember them?"

"You went to college, didn't you?

"Just the one year."

"Well, I didn't finish high school, but I read about that kind of stuff . . . . Talkin' about Ned. We had a good school there in Elton. Elton, Louisiana, yessir . . . that's pretty good, right? I mean, that, that's being a sophomore. Right?"

"Right. Call in, Rusty."

"What?"

"Call in. Batallion."

"Right. Right."

"There. . . . You remember when we caught the Chinks there, at Eddie Boy Ridge?"

"Sure I do."

"I wasn't angry at 'em, you know."

"What do you mean?"

"Well, I, I don't *hate* 'em; I used to hate 'em. A lot. But not anymore."

"Why not?"

"I don't know . . . I just *don't*. Now, *last* year, when they caught us in the Pass? And, they, ah, they put it to us?"

"Yeah?"

"Well, I really did then, boy; I really hated 'em then . . .I really did: they're shootin', and it was cold, and we were caught there. Like rats, you know. Just like rats, and, boy . . . I really did. I *hated* their ass. Man, they. . . . why, shit, I'd-a-killed one of them if I'd-a'seen 'im . . . I would've, boy, right there. Boom! You know? Bring in the guns, yeah! But . . . I don't know how. I don't mean I don't *hate* 'em, you know, but they're not my friends, right? And, and that's why we're here and that's why they're over there on that other hill. . . . . . . but . . . but, ah, I don't know, it's funny."

"Yeah . . ."

"Remember that time?"

"Sure . . ."

"Boy, that was a long time ago, right? Eddie Boy Ridge? How many yards is that, Rafe? Years, I mean, how long ago . . . was it?"

"Well—about seven months, I guess. Eight."

"Let's see . . . Well, we can work it out . . . Yeah, ole Ned. He was a nice old guy. . . . I wonder where he's at?"

"Probably home."

"Yeah—he got out on one of them Section Eights or on one of them Section Nines. Boy, I sure don't want one of them. . . . I want to go *home*, but I want to go home *right*. Know what I mean? Be somebody when I get home. I don't want nobody to go around pointing their *goddam* finger at me. . . . . How about you, Rafe?"

"Yeah, I want to go home, too. . . ."

"You okay, Rafe?"

"Yeah, I'm just tired . . ."

"What are you going to do when you get home, Rafe?"

"I don't know; I'm just going to go home for a while, but I want to get out of here first."

"Well, *I* want to get out of here first, too, you . . . I, I . . . we're not home safe, I know, but . . . but, I don't think we're going to get it. Shit, we've been through too much, right? Remember? We were in the Pass. . . . 'Course, Charlie died, but . . . Hey, those are nice guys, right? Those are good friends you got. I got friends like that, too, but they're not here, they're, they're at home, but you got friends here . . . You know. You got Joey, and, and that crazy guy, what's his name? Sonny . . . He's a case, isn't he? Ain't he a lick, though? And I sure had a good time with you guys in Japan. That was good, boy; I, I really liked that. You guys really know how to have fun. I'd never, *never*, been to a . . . a whorehouse. Anywhere. You know; no money. But that was *good*; I liked it there, but you know, those, ah, girls . . . they're not really whores, are they?"

"Oh, they're whores all right."

"Yeah, but I always figured that they, ah, that they'd be real *old*. Those are young girls, I mean, they're, shit, they're *my* age, *your* age, right?

"Yeah."
"Yeah . . . Boy, I sure had a lot of fun. Did you?"
"Yeah, I had a lot of fun, too. It was good . . ."
"I did. . . . I really did. . . . That was nice. That was a lot of fun.
"Yeah. . . ."

V

"You got a girl back home, Rafe? I don't mean someone serious, you know; I mean, a girl . . . any girl. You know. Someone to write to. Once in a while?"

"No . . . you?"

"I did; ah, I guess I still do—now and then; she was born there in Elton, and I met her when me and my Dad moved there, but then they moved on out to Eunice; that's a big town. Her father's pretty handy with his hands, and he knows a lot about tools, see? His name's Pros*per* . . . Her name's Suzy. Suzy Postelle. She's kinda . . . skinny, but she's nice. And quiet . . . and real nice. But you must have had a girl in school, right?"

"I was married once, and . . ."

"Hey, I didn't know that. What happened?"

"It was right after I got out of the Army, and . . ."

"You been in before? I *thought* you had. Why'd you come back for?"

"I went in right after high school; a whole bunch of us did . . . And we got out about the same time; we all went in for a short time, eighteen months."

"Yeh?"

"Yeah . . . and when I got married, and I went to junior college for a year, and I worked on the farm, but we planned for me to go to school . . . to college."

"College? Hey!"

"Yeah . . . but she died, Rusty."

"Died? She *died?* No. . . ."

"She drowned . . ."

"Oh, Jesus . . . I'm sorry . . . No; damn! I, I'm sorry, man. Jesus . . ."

"It's okay; I can talk about it . . . Now. The reserve called me up right after that; called the other guys, too. Charlie, Joey, Sonny, you know . . . Called up a cousin of mine, too.

"Who's he? You got a cousin, too?"

"I've got a whole bunch of cousins . . . this one's special; you'd like him, Rusty? he's . . ."

"Yeah? What's he like?"

"He's a pretty good guy . . . he's over here some place."

"No, shit? Your cousin is? In Japan or out here?"

"Last I heard, he was here, in Pusan . . . yeah . . . he's a real good guy."

"Hey, I'm sorry about your wife; I mean . . . you know . . ."

"It's okay . . ."

"Gosh, how old are you, then? Twenty-two!"

"Twenty-one in January . . ."

"Coming up? Oh, man, we got to celebrate; no two ways about it . . . Yeah, no shit, we got to . . . Tell you what, we'll get some guys out . . . You know . . . We'll get drunk, right? Like we did in Japan last Christmas? Remember? Over at. . . . at that place . . ."

"The whore house?"

"Yeah, *there* . . . that was *good*, wasn't it?"

"Yeah; it was good . . ."

"Hey, man, I'm sorry about. . . . you know."

"It's okay, Rusty; I can talk about it . . ."

"My Mom died, too. Yours?"

"Yeah . . ."

"And your Dad?"

"Yeah . . ."

"But you got your two brothers . . . and all those cousins, right?"

"Yeah, sure . . ."

"Boy, that's nice . . . I only got *one* brother, and he lives in Lufkin, that's in East Texas . . . Angelina County? His wife's from up there . . . and that's where he lives . . . My Dad . . . he, ah, doesn't work anymore . . . He's disabled, you know what I mean? That's when we moved from Ruston to Elton . . . But he's a pretty nice old guy . . . I like him. He's a good man, but he doesn't know how to write, see, and I sent him my allowance *every* month, and it's okay . . . So you got a cousin here?"

"Yeah, and you'd like him; trouble is, I don't have his address . . ."

"Maybe you could write home and get it . . . Know what I mean? Say, that's silly, isn't it? I mean, you got to write *there* to get his address *here?* It'd be good, wouldn't it . . . Wouldn't it? And meet him? When you going to write home the next time?"

Rolando Hinojosa
University of Texas,
Austin

